

القاهرة



أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ٨٥ • ١ أوالجدة ١٤٠٨ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٨ م

في هذا العدد :

- ◆ اشكالية النقد العربى
- ◆ الشك من الغزالى إلى ديكارت
- ◆ شمشون ودليلة فى مسرح معين بسيسو
- ◆ خصائص اللغة الشعرية فى
- ◆ مسرح صلاح عبد الصبور
- ◆ عالم المخ والسلوك
- ◆ الشخصية المصرية فى فن محمود مختار

أدب الخيال العلمى : حوار مع الكاتب نهاد شريف

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

- ◆ قصة ◆ شعر ◆ مسرح ◆ سينما ◆ مكتبة
- ◆ من المجالات العالمية والعربية ◆



عن مهرجان كان السينمائى



لوحة « العشاق » للفنانة الكندية « آنا بوجيجيان »

مزدهرة أو في شكل مقهى صغير مهجور أو
حارة ضيقة .

يقول الناقد « فرانسوارو » :

لا سمنا إلا أن نذكر « جين سيبرج »
إحدى شقيقات جان دارك ضعيفة الحركة
في إحدى أفلام الواقعية الجديدة . عندما
تقابل آنا بوجيجيان بعدم اهتمامها بمنظرها
الخارجي . فهي لا تهتم بالملابس الأنيقة
والشعر المصفف والحل المحترمة إنها
بخواتمها الفالصو وطريقتها الخاصة وعبورها
الشرقية السوداء تصدمنا بمنهجها الخاص
للحرية الذي تعبر عنه رسوماتها الحساسة .

الفنانة الكندية «آنا بوجيجيان» ، ولدت
بالقاهرة عام ١٩٤٦م ، وتخرجت من
الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧٠م ، ثم
مدرسة الفنون الجميلة بمونتريال - كندا
١٩٧٤م . وهي تقوم الآن بتدريس
الرسم للأطفال .

من يشاهد أعمال الفنانة التصويرية ،
لا يسه إلا أن يعترف بأن هناك موهبة
حقيقية قوية تعبر عن نفسها . . . أن عينها
تلتقط أغرب الأماكن والأوقات لتسجلها في
شكل حديقة صوفية تروى فيها المياه خضرة





الافتتاحية

الدراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

رسائل جامعية

فنون تشكيلية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

٣	◆ معارك متروعة السلاح د. إبراهيم حمادة
٦	◆ الشك من الغزالي إلى ديكرات د. بكتي طريف الخويل
١٠	◆ رواية «مالك الحزين» : دراسة نفسية طوبولوجية د. شاكر عبد الحميد
١٧	◆ الشاعر اليوناني ساخوتريس ، وأربعمون بعاماً من الشعر د. نعيم عطية
٢٠	◆ إشكالية النقد العربي (حوار) مع د. شكرى عياد عصام عبد الله
٢٤	◆ شمشون وقبيلة في مسرح معين بيسو د. نجوى هانوس
٣٠	◆ عالم الملح والسلوك : التناذر إلى وحدة الجهاز العصبي يوسف الحجاجي
٣٦	◆ غريبة محمد إبراهيم أبو سنة
٤٤	◆ ديمومة التحول صلاح والي
٦٤	◆ تصاليد قصيرة السامح عبد الله
١٠٦	◆ إطار شاذي صلاح الدين
٣٨	◆ الغائب إبراهيم الحسيني
٥٠	◆ في الحلاء نعمات البحري
٧٨	◆ حكاية الشتاء طلعت فهمي
٨٢	◆ شجرة عبد الميلاد المقدسة / مستونسكي ترجمة : نادية البهاري
٥٢	◆ كوميديا الشقيقات الثلاث د. كمال عبد
٥٦	◆ المخابليون فاروق خورشيد
٧٠	◆ مهرجان كان : واقع المهرجان وواقع السينما في العالم سمير فريد
٧٤	◆ سينما الرعب : حوار في الطبيعة د. جمال عبد الناصر
٤٠	◆ حوار مع نهاد شريف حول أدب الخيال العلمي عباس محمود عامر
٤٥	◆ عمدة المحققين : عبد السلام هارون أحمد حسين الطماوي
٨٠	◆ أطفالنا والترات / ندوة عربية م. ح. ن
٦١	◆ خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور عرض : حسن سرور
١٠٧	◆ الشخصية المصرية في فن محمود مختار د. وفاء محمد إبراهيم
١٠٢	◆ الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر د. محمد عبد الحليم
١٠٤	◆ الشعر الحر بين التراث الشعري والحداثة د. محمد عبد الحليم
٩٨	◆ مائة عام على ميلاد كاترين مانتفيلد م. ق
١٠٠	◆ كتيزة مراد : حكاية الأميرة التركية الميتة د. محمد عبد الحليم
٨٥	◆ الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر عرض : أحمد السماوي
٩٣	◆ إلحاح الجسد للمهلك عرض : مصطفى عبد الغني
٩٦	◆ دياكوفسكي : قيمة في بطلون عرض : بشير السباعي
١١٢	◆ موسوعة للقاهرة سامي خشبة

الثلث ٥٠ قرشاً

الاسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

من سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للمؤسسات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
المصرية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفني
محمود الهندي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر



ومن الملاحظ - على نحو عام - أن أخلاطاً من القيم المتناقضة، كانت تكشف عن نفسها في تلك المتاجرات الثقافية. فمع المحاولات الموضوعية، والعقلانية المحايدة، والمقاييم المستتيرة، والحجج المبرهنة الواضحة، كانت تتزاحم الأهواء الذاتية الضيقة الأفق، والأعيب الشعوذة المتعائلة، وطرقعات الانفعالات الجامحة التي تدل على المكابرة، والتعصب، والعناد. كما قد تتخلل ذلك كله، لكلمات موجعة، وبحكمات مقدّعة، وإتهامات سوتوية باطلة، وخصومات شخصية مرّة، تنفرخ الضغائن التي يحتمل ترسيبها في النفوس، وفي السلوك، حتى نهاية العمر...

ولا شك أن تلك الممارك الثقافية - مهما تصادمت فيها وجهات النظر، وتعارضت الآراء، وشابستها تقاتل المسواق الشخصية، أو الخارجة على الأصول الموضوعية والأخلاقية - تميل على الرأى الحركة الفكرية، وتفتح آفاقاً جديدة للعقل والوجدان، لأن هناك دائماً حقيقة ما غائبة، يجب السعى إليها، والكشف عنها... وهذه الحقيقة - أو الحكمة - كما يقول الرسول الكريم - هي ضالة المؤمن. كما تعمل تلك الممارك على تنشيط أذهان القارئ، وتحريك نزعاتهم إلى معرفة الحقيقة، مع إيقاظ الميل الساذج، وحب الفرجة، واستعراض الذات بطريق غير مباشر. وقد يتحزبون - كمشجعي مباريات كرة القدم - لفريق ضد فريق آخر، أو يتحاديون إعجاباً، ولكن وهم يتنون ألا تضع الحرب أوزارها. وكلما امتد أمد الصراع بين الأطراف المتعاركة، واشتد أوار الآراء التي تتقذف - عادة - على نحو صاروخي، راجت المجلة كسلع السوق السوداء، إلا أن سوقها - بالطبع - يبيض.

ولعل أهم الممارك التي أثّرت حديثاً في الساحة الفكرية، تلك التي دارت - للألف الشديد - حول أمور دينية

مبارك منزوعة السلاح



الموضوعات التي طرحت في ساحة الجدل - وكانت لمباركها أطراف متخصصة حتى الاحتراب - : لغة الأدب بين القصصى والعمالية - الكتابة بالحروف العربية أو اللاتينية - مستقبل الثقافة في مصر - العروبة أو الفرنجوية - خطورة الغزو الشقي الأوربي - تحديث الفكر الإسلامي - الاستشراق - المواجهة بين العلم والدين - الفن للفن أم للمجتمع - الأصالة والمعاصرة - النقد الداخلي، أم الخارجي - مفهوم الالتزام أو الإلزام... الخ. وقد اشترك في مناقشة هذه القضايا - وغيرها - عشرات من الأديباء والمفكرين، وفي عديد من الصحف والمجلات، وفي مراحل زمنية مختلفة.

عما يتوقعه بعض المثقفين وقسارى الأدب، والمهتمين بشؤونهم، أن تسمى المجلات الشقيانية - (ومنها مجلة « القاهرة ») - إلى إقامة محافل للممارك الأدبية، تثار فيها قضايا فكرية حيوية، يستخدم حولها الجدل، ويصمى وطيس النقاش...

وفي تاريخنا الأدبي الحديث، نشبت مضاديات قلمية حامية، خاض فيها أبرز فنان الرأي والكلمة وقتها... مما يمكن أن يسفر الآن عن كثير من الكتب التي يتحدث كل منها عن مبارك طه حسين، أو العقاد، أو زكي مبارك، أو مصطفى الرافعي، أو محمد مندور، أو لويس عوض، وغيرهم كثير. ومن بين تلك

وهو معسور ؟؟ ... كما كانوا إيثاريين ،
ومجهدين ، وفؤى موافق تعقيفة ورومنية
يضرب بها المثل حتى اليوم . ومن ثم ،
كانت المعارك الأدبية تشتمل ، وتتغلغل من
طاقات عصبية ونفسية موفورة البقطة ،
وليست مستهلكة . ومع هذا ، لم يكونوا
على وعى أيديولوجي واضح بقضايا
عصرهم العالمي والمحلي ، على النحو
الوعي والكثي الذي عليه وعلى أدباء هذه
الأجيال المتأخرة ، الذين جذبتهم كل
النوافذ الفكرية الآتية لتلتقط منها ، ولم يعد
تظلمهم مقصوراً على المراسم المحلية
والتاريخية القومية . ولستطد بمثال طراً في
الدن ، يضيء جانباً من ذلك :



مستشفى استعماري يليق بجزركها الأدبي .
تصوروا ... أن حساسية النقد الزائدة ،
أثارت - ذات يوم في الأربعينات -
مساجلة بين الدكتور مندور ، وأنتاس
الكرمل ، وزكريا إبراهيم ، حول وجه
الصواب أو الخطأ في قولنا « عثرت به »
و « عثرت عليه » ؟؟ .

بالتأكيد أنه لم تكن تتوافر لأصحاب
المشارك الأدبية والفكرية - في الأجيال
السابقة - كل احتياجاتهم المادية والمعنوية ،
كي يتفرضوا لمشاوشة عصبومهم
ومعازيهم . بل على النقيض من ذلك ،
كانت غالبيتهم تعاني الفقر ، والحاجة التي
قد يصل سوء درجتها إلى أدنى حد ،
ولكنهم كانوا تاجاً طبيعياً جغرافياً عصرهم
الإجتماعي ، ومناخه الاقتصادي
المسترخي . فقد كانت حوائجهم المادية
محدودة ، وكانوا قانعين ، ومتحسين
دائماً ، وطاعين إلى الحصول على لقب
البيكوية أو الباشوية وهم مفلسون ، ألم
يكن شاعر النيل حافظ إبراهيم (بيكاً)



العقاد

يعد أن صدر وعد بلقور عام ١٩١٧ ،
فاحت راحة المخطئ الصهيوني العالمي ،
ترزيم الأتوف وتحشو الرمساد في عيون
الحاكمين العرب . وأخذت احتجاجات
الجمعيات الإسلامية والمسيحية في فلسطين
تتصاعد ، وتتقدم المؤتمرات الرافضة لتسليم
المجرات اليهودية التي سرعان ما راحت
تتدق في تزايد ، وتلاحقها البيانات
والقرارات والمواقف والبرقيات التي كانت
تصدر عن عشرات الإجماعات ، وكانت
المظاهرات تفرق أجراس الإنذار ، وتنبئ
إلى أحطار المؤامرات اليهودية
والاستعمارية . ورغم مرور حوالي ثمانية
أعوام على تصاعد هذا الحيجان الصارخ
وتواصله ، ضد المظالم الصهيونية
المقزوحة ، توجه أحد لطفى السيد في وقار
العلماء الأجل إلى القدس عام ١٩٢٥ ،
مندوباً عن الجامعة المصرية الوليدة ، كي
يشارك باسمها في افتتاح الجامعة العبرية
التي أنشأتها الأموال والخبرات الصهيونية
العالمية . ولم يكن فيلسوفنا الطيب يدرك أن
تلك الجامعة تهدف إلى ترسيخ الثقافة
اليهودية في فلسطين ... وطن
المستقبل ١١ . . . وبداعى الأفكار تتجلى
هذه (الطيبة) - غير المبصرة عقلياً - في
عدد من مواقف الدكتور طه حسين تجاه
تلك القضية بالذات . فقد التزم
الصمت - فيه المطلق - حيالها ، طوال
حياته وحتى مماته عام ١٩٦٣ .

وكان تلك المسألة تخفى شعباً مجهولاً
يعيش في إحدى جزر المحيط الهادي ،
أو كماها لم تكن هي السبب الأساسي في
انتكاس العوامل الحضارية في الشرق
العربي . ناهيك عن نيته (التقيفية)

هامشية ، كالتساؤل عن مدى شرعية
إطلاق الحمى ، وجواز استخدام المرأة
للقناب ، ومشروعية الاستماع إلى
الموسيقى ، أو مشاهدة الرقص وممارسته .
أما اليلدان الأدبي ، فيكاد يكون مغفراً من
مماركه ، لا بسبب اعتماد القضايا وقلة
الأدباء ، ولندرة المثقفين ، ولكن بسبب
ارتقاء عضلات الرغبة في المناوئة ، ودخول
حركة العقل المصحح ، مع الركود في
المهادنة ، ومهادنة الضغوط القسرية ، مما
يفرغ - أولاً بأول - شحنات المعارضة ،
ويغيط روح الإحتجاج . ولا شك أن
المسبب الأساسي لتلك اللامبالاة
الفكرية ، هو الأزمة الاقتصادية المتفاقمة
التي تتسربن كالخطوط داخل خلايا
الحياة اليومية إلى أصغر جزئياتها ، حتى لم
يعد الإنسان المعادي الكفاف يقدر على
ضمان الكفاف من العيش الكريم إلا بمسقة
وعسر .

وهذا الإنسان العسافي (والأدبي
أو المفكر أو المثقف مشمول بتلك الصفة)
لا يكف - جد استيقاظه في الصباح على
انقطاع الماء في الخفية ، وحتى همود
جوارحه المكشوفة في فراش الليل مع
انقطاع التيار الكهربائي - لا يكف عن
الدخول في معارك نفسية واجتماعية
تستهلك الشطر الأساسي من طاقته
الحيوية ، وتقتصم أنصهر قدراته ، عند
محاوله تفهم أسوره المعيشية العشوائية
المستعبد . وإذا تفردنا بالأدبي - كمواطن
واع شديد الحساسية - لسنجد مسؤولياته
مركبة ، فهو لا يعمل هم نفسه وحده ،
وإنما هموم مواطنيه ومكابداتهم مثل شئ
الأصعب . فهو لكي يكون أديباً ملتزماً ،
مطالب بالتفكير الاجتماعي ، واستيعاب
مشكلات عصره وأسبابها ، والتعرف على
عوامل الإفساد التي تنخر كالموسم في
مقدرات المجتمع الحضارية ، وتقلص
إمكاناته الإيجابية ، لتغلبه سلبياته . لذا ،
كان هذا الأديب المستنزف القوى المعنوية -
وبالتالي الحسية - في سبيل تبشير بعضي
حاجات حياته الضرورية - التي تتميز
استراتيجياتها على نحو عبقى مقترس -
لا يهّم كثيراً ما إذا كان عمود الشعر الأثرى
آيلاً للسلط ، أو في حاجة - كأى الهول -
إلى ترميم غيراه مصلحة الآثار ، ولا ما إذا
كان النقد العربي المعاصر ينعثر في معطيات
الموضات الأجنبية ، ولا ما إذا كانت
البيئوية تختصر في سرير بيتها ، أم في

الشديدة الطيبة التي حملته على قبول رئاسة تحرير مجلة «الكاتب المصري» (أكتوبر ١٩٤٥ - مايو ١٩٤٨) التي كان يقوم بتحريرها، وقبول إصدارها من الواقع الأدبية العالمية المترجمة إلى العربية، نذر من أسرة هراري اليهودية المصرية. وكان هذا النذر من الأسرة يتألف من أربعة أخوة، لهم علاقة تاريخية لهم بالثقافة والفكر كما كان لغريم من بعض اليهود. وإنما كانوا مجرد تجار ووكلاء لشركة رمتجون للآلات الكاتبة^(١). وبقينا، كان هؤلاء الأخوة الأربعة يدركون أن تأسيس دار للنشر، والتعاقد مع الدكتور طه حسين كمستشار لها، وأن إصدار مجلة ثقافية في مصر - وفي تلك الفترة بالذات - ليس بجألاً حقيقياً لاستثمار المال وتحقيق الأرباح... كما كانوا يدركون أنهم ليسوا فيديون حقاً، أو مستورين بلها عن حال الثقافة العربية، كي يشارعوها إلى التضحية من أجل تطويرها والنهوض بها. وإنما كانوا يدركون - فوق كل هذه المبررات البديعة - أن الصراع العربي الصهيوني قد وصل ذروة احتدامه السياسي والعسكري، وأن التنظيمات الإرهابية الصهيونية تقوم - في نشاط - بمصادرة الأراضي الفلسطينية وإسداء أصحابها، والمتصدين لهم من العرب، وأنه لا بد من استقطاب جانب ضروري من عساده الأدب، واستيعاب بعض فحول الثقافة، في مصر والعالم العربي، ومهاصيرهم بعيداً عن السياسة داخل دائرة مغلفة للترهب باسم نشر «الثقافة الرفيعة» المحايدة، والتعفف عن الانشغال بما يدور على أرض الواقع من مجازر، وأكاذيب، وألغام عالية - المستوى من القذارة والظلم. إن شرح مفردات بيت من الشعر لشاعر جاهل مغمور - في نظر تلك المجلة المسماة - أو ترجمة رواية لأندريه جيد، أو لأوسكار وايلد، أهم وأجدى في تأدية وظيفتهما من نشر قصيدة تنشد بمديح اليهود، أو نشر دراسة عن حقوق الإنسان في وطنه. وبهذا، تكون المجلة قد نجحت - في جانب مالم - من تعطيل بعض الفكر المتمدن، وتسويبه في البرج المعاجى، كي يشارك في تلهية الوعي العربي السياسي. وسرعان ما اجتازت إسرائيل مرحلة المخاض في سلام، وولدت - كالقنات - تحت جنون كل العرب، مع

مصدر آخر عدد من مجلة «الكاتب المصري» في مايو ١٩٤٨... وواحداته ١١

أما أدب عصرنا الحالي المتضخم بشق الصراعات، فإنه يدر - بدرجة ما - أبعاد حقوق السياسية والاقتصادية من خلال تلمس وعيه يعطوق مجتمعه المرتبطة بمشكلات قومية وقضايا عالمية... ومع تميزه عن أسلافه بهذا الوعي، أصبح أكثر واقعية منهم، وأكثر براجماتية، ولكنه أكثر تعزياً عن محيطه وعن نفسه، وأكثر عرضة لعمليات الإغواء، واستغفاد الطغاة بسبب فوضوية التركيب الطبقي، واضطراره إلى الدخول في معارك معيشية متسلطة تجاوزت اللا معقول، مما يخلخل جلود انتباهاته. ومن هنا، لم يعد من الغريب أن يلجأ أستاذ جامعي كبير (صاحب) أربعين مؤلفاً في الفكر والفلسفة، إلى توسيط كوافير (صاحب) عدد ضخم من البكوات المالية، لدى بائنة كوارع وكثرة (صاحبة) عدد من الأرباب المالية، لتساعدهم في دفع خلو رجل لاستيجار شقة في إحدى عماراتها الضخمة، كي يسكن فيها ابنه المخرج حديثاً في جامعة كبير دمج وتخصص في كيمياء السكر... ولم يعد من الغريب أيضاً، أن نجد أدبياً كبيراً قد تزلزل يافوخه، وأربك حساسه بسبب تعمسه في الحصول على زجاجة زيت، أو على صابونه وجه اخضت منه داخل مغارات كبار التجار السرية، ومن ثم، لا يسعده أن يتصدى على نحو انفعال حاسس متكامل، للدفاع عن المثني إذا ما استنكر عليه توقيد متعالم كل أشعاره، أو إذا ما علم أن بواب إحدى العمارات (الفتوة) قد نسب إلى نفسه تأليف موسوعة «العقد الفريد»، أو أن أشعار أحد شوقي التي كتبها بخط يده، يشتريها باع شومعة من (معلم) سريخ وروبيكييا. وليرك كل ذلك لحرري أبواب الخواص في صحافات الإثارة والتشتر.

ومع هذا، فقد تشتمل - في وقتنا الحالي - نيران معركة أدبية، ولكن سرعان ما يحاصرها رجال الإطفاء فتخبر سريعاً دون أن يقع في ساحتها ضحايا أو جرحى، وإنما تنتشر في جانب منها ردود فردية مقتضبة، وأشباح متلصصة تهمد المصالح

الشخصية بالضرب وإخماد الأنفاس، بينما القلعة من المتفرجين يبدون حيارى عجبين، لأن أذهانهم لم تتشبع بمحاضرات علمية تقدمها - عادة - المارك، ولم تتح لهم فرصة تفرغ الشحنة الساذية. فقد اكتفى صاحب وجهة النظر المعتدى عليها دون حق، بالصمت، أو بجزء لا مبالية من كتفه، أو بمباراة مستطلعة يوجهها إلى طالب مصادمه، وهي «الله يسامحك». وبهذا، تنتهي القضية، بينما الأمر يبدو في حاجة ملحة إلى التحدثى، وتبادل إلقاء الفجارات في الوجوه، تمهيداً للالتحام وحرب الاستنزاف الطويلة والمسبب الأساسي لهذه العملية الثقافية، هو - بالطبع - المناخ المادي المشحون بكل أنواع الأزمات، التي تفرغ نفسياً من الدخول التحسن في معالجة طويلة المدى، سواء كان هذا الدخول بالإسهام الدراسي المبشّر، أو حتى لمجرد الفرجة والترعير...

لقد أصبح الأدب إنساناً غير صالح تمام الصلاحية للاستهلاك الثقافي... لأن معاركه الفكرية المرحوة، لا بد وأن تتنبق وترعرع - على نحو طبيعي - في تربة خاصة، أعدها ومهدت لها ظروف اجتماعية موائمة، غير مفتنة الأيديولوجيات السياسية والاقتصادية، ولا متجانسة القيم...

فهل بعد هذا، تطالب مجلة «القاهرة» بأن تثير معارك أدبية سلمية النفس والبسند، بين المبدعين، أو النقاد، أو المثقفين - ولو على نحو مفتعل - حول أدبية الأدب، وبنية الفن، وأرضية الأرض، وماتية الماء، وبغليبة الجبل...؟؟ الك... أو حول ما إذا كان الحرف للسبيل في اللغة «سرعة» مرفوعاً كما ينطقه بعض مدعي النفاذ، أم أن صحة نطقه تكون بالفتح كما ينطقه البعض الآخر منهم؟؟

وحق تجنب الدخول في معركة فردية تولد ميتة، وتوهن القوى المنبوكة، نقول - مسلمين - بأن نطق حرف السين في كلمة «سرعان» يصح فيه الرفع، والفتح... بل والجر أيضاً ♦

إبراهيم حمادة

التقاليد العلمية ، والإضافة إلى مسيرة الحضارات الأسبق ، وأهمها الحضارة الأفرقية في تقاعلها الشرع الحضارة الإسلامية . وكان لدى العلم في الشرق الإسلامي المقلبة التي تتناقض متشلبة الأفرق . إذ بينا اهتم الأفرق بالقوانين شديدة العمومية ، نصبت بحوث علماء الطبيعة العرب أكثر على الوقائع الجزئية ، دوناً عن محاولة استدلال القوانين الكلية والنظريات العمومية ومع هذا ارتكزت بحوثهم على أسس وقواعد واستبصارات منهجية جديرة باهتمام المعين بأصول البحث العلمي .

والخلاصة أن التبع التاريخي سوف يميل إلى صالح الشرق الإسلامي ، ميلاً طبعياً تلقائياً موضوعياً ، تفرضه طبائع الأمور ومقتضيات البحث . فلماذا تفسد كل هذا باستطاعات عاطفية وانحيازات ونهولات انفعالية وتهاويم ، تفرج بنتائج عجل وسطحية ، مبتسرة وشائبة ، تضر ولا تنفع ؟ ! متى نتحمل من مسؤولية المنهج - منهج التبع التاريخي وكل مناهج البحث في تازرها وتكاملها - بكل ما تقتضيه من موضوعية ونزاهة ودقة وجدية وتشد ؟ ! ولتخرج في النهاية نتائج مدروسة رصينة تستوقف الجميع مهما كانت مشاربهم ونزوعاتهم العاطفية - متى يحدث هذا ؟ صورته المثل أو على الأقل المنشودة ؟ ! متى .. وكيف .. ولم ؟

★ ★ ★

إن هذه التساؤلات قد أصبحت تلح على ذهن إلحاحاً ماضياً . وهذا بسبب ما استشرى وذاع الآن من محاولات التهميس على الفكر الغرب الحديث ، وكان مهمتها قد أصبحت هي فقط رده - جملة وتفصيلاً إلى أصول من الحضارة الإسلامية في العصر الوسيط .

ولا معنى لأن نتساءل ما جدوى هذا الأسلوب الذي لن يزيد واقعنا ولن ينقص الفكر الغربي شيئاً ؟ بل السؤال الآن : ما دوافعه ومبرراته ؟ وما دلالته أن الحرس على الا يصح إلا الصحيح ، نشداناً لعقيدة قومية أمتن أسساً وأكثر ثراء ، هو ما يدفعنا إلى طرح هذا السؤال بجرأة وقسوة وصرامة . لأعسانا أن نقف على مدى خطورة هذه الحمى التي طغت وبغت على تفكيرنا وبفعل عوامل كثيرة - منها مغازلة الدول البروتولية - أصبحت وباءً يفتك

الشك من الغزالي إلى ديكارت

د. يميني طريف الخولي

الأساس العميق الذي يكمن خلف هذه المقالة ، والدافع إليها والهدف منها ، إنما هو الدفاع الخالص للخص عن مسلمة تلزم الباحثين على العموم - وبخاصة الفلسفة - على إخص الخصوص - ومؤداها أنه بالنسبة للمعالجة المتكاملة للأطروحة فإن مناهج التبع التاريخي ضرورة لا مندوحة عنها ، ومناهج المقارنات من أجل السبل لتقييم الأطروحة .

وكما هو معروف ، كان الشرق الإسلامي مركز الإشعاع الحضاري في العصر الوسيط . وكان المعلم المميز له عن الغرب المسيحي أن فلاسته وعلماءه اهتموا بالطبيعة والبحث فيها وهذا لأن الإسلام أكثر واقعية وعقلانية ، فلم يرَ في الطبيعة المادية مجرد مصدر لكل إثم وذنن وخطيئة ، ولا في الاقتراب منها ومحاولة العلم بها عاراً ونشأراً لا يذانيه إلا الساقطون . لذلك فيها كان العلم بالطبيعة المادية يغط في ثبات عميق مع الغرب المسيحي ، كان في يظفة وتلاق مع الشرق الإسلامي . وكان رجالاته - كما يقول الفيلسوف الأعظم برتراند رسل ، في كتابه "Scientific Out-look-P 21-22" - يقومون بمهمة تنفيد



الغزالي ..

بجهودنا وينذر بأروحم العواقب ، ومتنا التشويش على صيدنا التاريخي ودورنا المثبت في إحداث النهضة الأوربية خصوصاً ومواصله مسيرة الحضارة الإنسانية فقد قام التراث الإسلامي إبان النهضة بدور محوري وجوهري في إثراء الأفكار الأوربية وتبنيته متناحه خلق إبداع افكار جديدة ورائدة صنعت العصر الحديث ، في المرحلة التالية لعصر النهضة . على هذه الأفكار الجديدة الرائدة تنصب - وعادة - تعاملاتنا المعرفية المعاصرة الكفيلة بالشوشرة على دورنا التاريخي .

وقد أبدى الرعيل السابق من جيل الرواد في الحضارة الحديثة ، بغية اشتغالنا من وعاد التخليق بتعميد الطريق للانفتاح عليها بلا وجل ، بل بقدرة راسخة في ماضي تروى ، وبوشائج مع العقيدة الدينية التي تحل منا جوهره القلب . وكانت محاولاتهم تتم بتبصير وتروى ، تسأل في بعض الأحيان ملاحظات هامشية ، وفي معظمها لا تفعل الفوارق بل التناقضات بين بنى الفكر في العصور الوسطى وبينه في العصور الحديثة .

أما الواية الذي اجتاحتنا الآن فقد أصبح يدلفنا في هذيان مضمون إلى المصادرة على كل ما يمكن ، وأحياناً ما لا يمكن من عوارى الفكر الغرى المشكلة لبنة الحضارة الحديثة ودرها إلى ما يشابهها من مكتوبات تراثنا والحصيلة طوفان هادر من تناول الأفكار بالشبه واغفال تام لقوتها المنطقية - أي لمحتواها المعرفي وأسسها المنهجية وعلاقتها النفسية وتوقعاتها المستقبلية - أي باختصار اغفال ما يمكن أن يفيدنا حقاً من مضمون الفكرة ويمكننا من البناء عليها والإضافة إليها ، إن كنا نشد إلى ذلك سبيلاً .

ولكن يبدو وانا لا نشد إلا إثبات أن منظومة العصر الحديث مجرد إعادة صياغة لمنظومة العصر الوسيط ، ولا جديد تحت الشمس أو على أروع الفروض استنفاداً لطريقها ، ولا تطورات ثورية تجعل مصادرات ومنازع تلوى لتحل محلها أخرى أكفأ وأقدر على الاستمرار وكان المسار الحضاري مسألة تراكمية كمنزخ بضائع يتضخم مع الأيام ، إن لم يكن الأمر مجرد إعادة ترتيب لمحتوياته .

ولما كانت مقولة التقدم الحضاري ودوراته وجوداً وعلماً مع الإبداع والإضافة

الجديدة مسألة أوضح من شمس النهار ، وجدنا أن تلك المحاولات الباحثة من التشابهات لن تلبث إلا مركب قصص تافهم أسره حتى أصبح سمعة من سمات الشخصية ، تنصرف على أساس منها . ذلك أن الحضارة الحديثة قد بدأت وتنامت في وسط وغرب أوروبا ، فلم تكن نبنة حقولنا ولا نحن صانعوها هذا صحيح . ولكن هل إبتنا من المعجز من الإضافة إليها - كما فعلت دول في شرق أوروبا وشرق آسيا - وأصبحنا تنصرف على أساس التسليم النهائي بهذا المعجز ، فلا نجد رداً للاعتبار إلا بتوجيه الأنظار المبشرة إلى الوراء . كل هذه الجهود المستميتة في إزديادها إلى الوراء لا تفعل أكثر من التأكيد على الحاضر وفقدان الأمل في المستقبل ، وكأنها القسم العظيم على أننا لا ولن نملك شيئاً في هذا وذلك ، وكل ما لنا هو فقط ما يجتريه الماضي السعيد . فتندوم مهمتنا المقدسة البحث عن التشابهات الظاهرية بينه وبين الأفكار الرائدة التي صنعت الحضارة الحديثة .

ومن عجائب الأمور ألا يترك هذا التعامل «بالشبه» للعلماء ، بل يسارع أساتذة كلية العلوم للتأكيد - مثلاً - على أن نيوتن لم يأت بجديد ، بل يردد ما قاله الممندان من أن الأرض كحجر المغناطيس تجذب قواه الحديد من كل جانب ، وما قاله الخازن من أن هناك علاقة بين السرعة والمسافة والثقل !! ومثل هذا في كل نظريات العلم تقريبا يده من الرياضة البحتة والفلك وانتهاء بالنفس والاجتماع !

فهل فأت أساتذة العلم أن ففرض الجاذبية لنيوتن - الذي اخترعها مثلاً - ليس مجرد حل لمشكلة سقوط التفاحة كان يمكن أن نجده من الممندان والخازن . بل تكمن قيمته في أنه جمع بين الخطوتين السابقتين عليه في علم الفيزياء الحديث : الخطوة الفلكية التي اتجهها كيكر البولندي (١٥٧١ - ١٦٣٠) حين وضع قوانين حركة الأجرام في السماء والخطوة الثانية التي اتجهها جاليليو الإيطالي (١٥٦٤ - ١٦٤٢) حين وضع قوانين حركة الأجسام على الأرض . وجاءة التي اتجهها جاليليو الإيطالي (١٥٦٤ - ١٦٤٢) حين وضع قوانين حركة الأجسام على الأرض . وجاء فرض الجاذبية لنيوتن الإنجليزي في عام ١٦٨٧ ليجتمع لثريتين السماوية والأرضية معاً . فيضع لأول مرة في تاريخ الفكر البشري نظرية واحدة تحكم كل وأية حركة

تدركها الحواس في هذا الكون . وكانت نظرية نيوتن بقوان بنيا الثلاثة هي «النظرية الفيزيائية العامة» أي تضع الأسس والأطر لنسق العلم الفيزيائي ، والذي يضع بدوره - نظراً لعمومية الفيزياء وشموليها وتربعها على قمة العلوم الأخيارية - الأطر العامة لنسق العلم ككل . وعلى أساس هذه الأطر النسيقية التي أحكم نيوتن صياغتها ، كانت نشأة وغو سائر أفرع العلوم الحديثة الفيزيائية والإنسانية ، في مسيرتها الظاهرة التي امتدت حتى نهايات القرن الماضي وبواكير القرن العشرين ، حين تفجرت ثورة الكوانتم والنسبية التي أصبحت هي النواة الفيزيائية العامة فاقهم نسق العلم على أسس ومصادرات مختلفة .

فهل نحن واجدون كبل هذا مع المزمزأ ؟ وهل يجلبنا فضلاً عن أن بغينا تكريس المجهود للبحث من تشابه ما بين قول للخازن وقول لنيوتن ؟

وطبعاً أهل العلم أعلم بتفاصيل القوى المنطقية للنظريات العلمية ، ولكن تكاليفهم قبل غيرهم على المرولة وراء هذه التشابهات يقبل الأصعب على موطن الداء . ويؤكد أن المسألة لا علاقة لها بتماذج التبع التاريخي الضرورية ، ولا حتى بأسنا قوم استرطاطيون - بالمعنى البائد للاسترطاطية - بينما الأصل والحسب والنسب أكثر من تقييم الشخص ذاته . بل المسألة محاولة بالثة بالثة لإقامة شيء من الرصاال الفارغ مع روح عصر أغلقت منا ، وتعمقلت علينا . فهو عصر اتسم بالعلم وأصبح كل ما لا يتشع بمسوح العلم ، لا يصحح بأجرام أو حتى اعتراف الذمها . لذلك نجد أن جل الجهود الرامية إلى تلك التشابهات تتركز حول العلم ونظرياته ومناهجه وفلاسفته .

فتأني استفاضة ذات حيوية في الفلسفة وخصوصاً الإسلامية ، وتؤكد بنبرة الواثق أن فرنسيس بيكون نقل كتابه «الأورجانون الجديد» عن كتابي ابن تيمية «الدرر على المنطقين» ونقص المنطق، على أساس أن كليهما نقد أرسطو . فهل نقد أرسطو كل شيء أو حتى أهم شيء ؟ لقد كان منطق أرسطو العقيم الذي يقتصر على استنباط قضايا جزيئة من قضايا كلية ، ولا مساس بالواقع ولا جديد ، معتمداً طوال العصور الوسطى كمنهج البحث . وكان أغلاق أبوابها وقطع باب العصور الحديثة رهينا

بالثورة عليه والتحرى عن مناهج أخرى للبحث . لذلك دأب فلاسفة القرنين ١٦ ، ١٧ - ومهم ييكون - على استهلاك أعمالهم بقدر أوسط .

فلماذا لا يعيننا إلا التشابه بين ابن تيمية وبين ييكون بالذات ؟ ذلك لأن ييكون اقترن اسمه باعتقاد التجريب الحسى منهجا ، ومن ثم بحركة العلم الحديث . هذا فضلا عن الخلل الذى يطوى عليه البحث عن مجرد التشابه فقد نقد ييكون ومعاصره المنطق الأرسطى لأهم في حاجة إلى مناهج أخرى أكفأ وأكثر فعالية . أما ابن تيمية فقد نقده لأننا لسنا في حاجة إلى أى منهج أو منطق ، ويكفيها « موافقة صحيح المنقول لصريح المغول » ، وبالتالي يخرج إلى دعواه السلفية التى تروم حصر الحضارة الإسلامية في آل البيت والصحابة والتابعين ورؤى الفقهاء المحدثين أمثال أبى حنيفة والشافعى ومالك وأبن حنبل .

إن الإمام الصادق الجسور الباسل ابن تيمية ، الكليل بتلقين البشرية درسا في ألا يغشى في قول الحق لومة لائم ، لديه ما يشرفنا ويجدينا أكثر ألف مرة من تلقين تشابهات ظاهيرية تجعله أصل فلسفة ييكون - هذا المسترشى الغادر المناثق الوصلى السء السمعة ، والذى اقترن اسمه بمهيج العلم الحديث بكثير جداً من التجاوز والتسطيح اللذين كشفت عيوبها الدراسات المبهجة المعاصرة - خصوصاً أبحاث كارل بوبر .

أما المثال الأتكى فهو في انكار الغزالي للحقبة وللعلمية في الطبيعة لأنها تؤدى إلى الكفر وإنكار محجزات الأنبياء كقلب العصى ثعباناً والاقرار بقاعية للأحداث مشاركة . وقال الغزالي بالاقتران « كقتران أكل الشبع وملاء بالرى » كيديل للعلم ، وجاء الأب نيقولا ما للبرانس ، هذا الرابح الذى بعد من أهم فلاسفة فرنسا في النصف الثانى من القرن ١٧ ، دفعة إخلاصه لدينه أيضاً إلى إنكار الحقبة والعلمية ، و القول « بمذهب المناسبة » كيديل ولم يتم أحد بالتقارب بينه وبين الغزالي والأشاعرة ، أو برد والمناسبة إلى الاقتران « في حين فرسان الكوائيم والغيزياء الدورية التى تقضت العلمية في الطبيعة وقوضت حتمية نيوتن !!!

عل أن الغزالي يحتاج منا لوقفة خاصة . إنه في واقع الأمر مصدر الشرارة التى أثارت

موضوعنا وعمود البؤرة التى يشغ عنها حديثنا . وذلك بسبب تدفق المحاولات التى تقطع بالتشابه بينه وبين ديكرات ، وتجعل الأخير عائلة عليه ، وبالتالي تغدو الفلسفة الحديثة بجمعتها هكذا .

وقد كان الإمام أبو حامد الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥) (١٠٣٨ - ١١٠٥ م) - رحمه الله وإيأسنا - مهرجنان الفكر الإسلامى . تلقى فيه الشككة مع القطعية ، والكلامية الأشعرية مع الفتاوى الفقهية ، والآراء الفلسفية مع التنسية للعقل والعقلانية ، والدراسات المنطقية مع المواجد الصوفية ، وأشياء أخرى كثيرة .

ولأفهل كان بالقليل يضيع صك الحتام عل صخرة العقل في الشرق الإسلامى ؟ وليس الأمر مجرد المراحل التى مر بها تفكيره ، ولكن لأنه في مؤلفاته الكثيرة (ثلاثمائة) لا يتحرج من طسوع آراء متناقضة . وفى عين الوقت بصر عل تسكك بعملين سابقين له بحريمان رايبين متناقضين !! فى مسائل كثيرة ، أشهرها مشكلة الذات والصفات (أى علاقة الذات الإلهية بصفاتها المنصوص عليها في القرآن الكريم وهى العلم والقدرة والسمع والبصر والكلام والحياة والإرادة) .

وترجع كثرة أعماله - فضلاً عن الاسترسال في الكتابة - إلى تكرار غريب ، يجعل تتبع أعماله يورث ملالة لا يطيقها إلا أولو العزم في البحث . كما أن بعض أعماله مجرد تلخيص للبعض الآخر . وأن كان كثيراً يكرر ما قاله في عشرات الصفحات فيقتلها جميعاً بنصها وحرفها ، ولا يكلف نفسه عناء تلخيصها أو حتى تنقيحها . وتوحي على الدلائل بالتلفى البيت لمسألة أنه كان يراجع كتاباته .

والذى يعيننا الآن هو شكك الشهير . فقد جاء في القرن الخامس الهجرى ليجد الحكام السلاجقة الطغاة المستبدين - كالعابدة - يتدعون أمام الجماهير بالشريعة والدين . فيدعون أنهم يعيشون عن الأطماع الشخصية ، ولا يحاربون الدولة الفاطمية الشيعية في غرب حدودهم إلا لأهم يهدون إلى إقامة الحكم السنى ونشر المبادئ السنية . وقملاً إشتاروا مدارس كثيرة لها . فقوضت الصلة بين الحكام ورجال الدين . وأصبح فقه السنة هو أقرب السبل إلى الجاه والتصرف من السلطان . ووقف الحكام

ورجال الدين في جبهة واحدة ، ليوأجوها عدواً مشتركاً لا يقنع بطواهر الدعاوى - هو الفلاسفة والعشركة . ونجم عن هذه المواجهة أن العامة اتخذت من التفكير والزندقة سلاحاً تشهره في وجه مفكرى العصر وفلاسفته لحسم أى نزاع شخصى . فراجت الفتنة والديسبة عما دفع أرباب الفكر إلى كتمان آرائهم ، أو قصرها عل الخاصة أو نشرها تحت ستار وكتيبة للتنقاد بالتفكير شاع التنسخ الدينى والانحلال الخلقي . وكذا هو مؤلف . كان كل فريق في خضم هذا المععان يؤكد أنه وحده صاحب الحق في المضى الدارين ، وأصحاب كل الفرقى الأخرى في نمى يعمهون .

ومن جراء هذا الجول المتنازع المضطرم حل بإمامنا الغزالي عنة من الشك المضى العنيف : أى الفرق عل حق ؟ وبأى ميزان يوزن هذا الحق ؟ وبلغ شكك حداً أورثه أزمة طاحنة عقدت لسانه وأعجزته عن هضم الطعام ، وطرحته في الفراش شهرين . وأرجع الأطباء عل أنه داء عضال لا دواء إلا الفرج . وكذا يقول بالمصطلحات المعاصرة أزمة نفسية ليس لها علاج أكليينكى . إلى كل هذا الحد كان عقى وصلقى وإخلاص إمامنا في إنشغاله بالإشكالية الفكرية . بل وأنه بعد هذا خروج لفترة ما من بقداد التى أحرز فيها جاهاً بمصتب التدريس - خرج منها لا يؤم إلا نشدان الحقيقة ، هائلاً عل وجهه ، معرضاً عن الدنيا والمال والأهل والبيت - أو البنات ، فله ثلاث بنات وولد واحد هو حامد مات صغيراً . وكان قد هضم من الفراش بنور قداده الله في صدره ، جعله يثق بالعقل كميزان . مبقياً عل شكك في الموازين الأخرى في كل الفرق عازفاً عل تحديد موقفه من الاتجاهات الأربعة الرئيسية المشككة لبنية الحضارة الإسلامية : علم الكلام - الفلسفة - الباطنية أصحاب الإمام المعصوم - الصوفية . فسامضى سنوات من البحرى الدقيق عن الأصول والفروع والبحث المؤوب المستقصي في أهميات المراجع ، وبصورة تعطينا مثلاً فلدا عل جلد الباحث وعزمته الحديدية . وفى النهاية خرج من شكك يقين مؤداه أن الصوفية هم فقط الظافرون بالحق والحقيقة في الدارين .

ولم يكن غريباً أن تنتهى جهود الغزالي العقلية الدورية إلى هذه النتيجة العاطفية - أى التصوف فكياً هو واضح كانت مشكلة

أساساً نفسية ، ولكن لنفس علاقة . وهو ذاته قد أكد أن هدفه لم يكن أبداً ... كتاب الفلاسفة - محاولة فهم هذا الوجود في جملته الصاعد إلى الله والمابط إلى الإنسان ، بل كان هدفه نشدان الطمأنينة والسكينة للحقيقة المطلقة . فوجدنا مع الصوفية في الإنسحاب من شواغل الدنيا والصعود في معارج السالكين .

وكما هو معروف صعب جام غيبه حل الالهامات العقلانية حتى في علم الكلام . فجهاد للفلسفة ... وكانت آنذاك تضرى العلم تحت لوائها - وضعتها بحربه الفروس ، كما يوضح كتاباه الشهيران ومقاصد الفلاسفة - ودهاتم الفلاسفة واستطاع بكفاءة مقطعة النظر أن يقتل الإبداع حتى الفكر الفلسفي من المناخ الشرقي . ونظراً لتدلق أعماله ويشوع صيته وقوة شخصيته الفريدة حقاً استطاع أن يثقل متعلقات جذرية في الحضارة العربية وإنهاء صحوه العقل فيها ، واستدراكها بترانيم التصوف في ضباب الانسحاب والخيول والتراكل ، والليل الطويل الذي قبلت عليه فيها بعد .

مع هذا تبقى نقطة جدية بالاعتبار هي الشك المفضي أو المتخذ طريقاً ومنهاجاً إلى اليقين ، وهو ما أصبح يسمى فيها بعد وبالشك المنهجي ، ليقابل الشك الذي يعني اختصار الفكر على تعليق الحكم ، أي التوقف عن إصداره . فبيد الفكر شكاً ويتنهي شكاً ، ويغدو الشك - بحياته وميراثه وموضوعاته - هو كل مذهبه . وهذا هو الشك المنهجي .

ومع القرن السابع عشر أتانا الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) - أبو الفلسفة الحديثة ليضع نسقاً فلسفياً هو الأساس الذي بنى عليه الفكر الغربي الحديث . ولما كان ديكارت اصطنع شكاً منهجياً - أي مفضياً إلى اليقين - فقد تدافق طوفان الدراسات التي تؤكد أن الغزالي هو الأب الحقيقي للفلسفة الحديثة وأن ديكارت اقتبس منه أفكار الفرس الحديث . وما هنا التمثيل المعنى لا أسميته في بداية المقال وبالتعامل بالشبه وإغفال القوة المنطقية للأفكار . وتوضيح هذا فيما يلي .

اعتمد ديكارت في تأسيسه للفكر الحديث على شك مفضي إلى اليقين ولكن لم

يكن مأخوذاً من شك الغزالي ولاشيئاً له بحال . فصحيح أن الأمر لا يتجلى من بعد نفسى - شأن كل إبداع أصيل في الفن أو الفلسفة أو العلم - ولكن لم يذعن ديكارت إلى الشك حيرة بين الفرق ، بل قرار إرادي وعزم أكيد على أن يقيم النسق الحديث للعقل الحديث في العصر الحديث .

لذا لم يكن موضوع شكه ما قالته هذه الفقرة أو تلك ، بل أراد أن يبدأ من البداية المطلقة ، فجعل يشك في كل عناصر العقل على الإطلاق : بمعطيات الحواس ، والأشياء العامة مثل الأجسام والرؤس والجبال .. والعناصر العامة كالامتداد والعند والكم والزمان والمكان ... وكل شيء حتى بديهيات الحساب والرياضة والنطق وطبعاً شك في وجود العالم ووجود نفسه ... الخ ولكن حتى إذا شك في أنه «يشك» فهذا «شك» - أي تفكير . فخرج من شكه باليقين الشهيدي : وأنا أفكر ، إذن أنا موجود - أي اليقين من وجود الأنا المفكرة العارفة . ومنه خرج بيقين وجود الله ، ثم يقين وجود العالم . بهذه اليقنيات الثلاثة اكتمل الإطار العام ليعود تفصيلات الفلسفة الديكارتية التي أصبحت بدورها أساس الفلسفة الحديثة .

والمرحلة وراء التشابهات السطحية تجعلنا نتصور أنها أصبحت هكذا بسبب الشك المفضي إلى اليقين ، الذي أفسح لها المجال وجعلها تنفرد به . خصوصاً وأن الشك اقترن بمهيم ديكارت له أهمية وأدى إلى نشأة الهندسة التحليلية .

ولكن لم يكن الشك الديكارتى مجرد إفساح للطريق ، بل تحولاً لسار الفكر البشري : ذلك أن موضوعات الفلسفة ثلاث : نظرية الوجود - نظرية المعرفة - نظرية القيمة ، ونهجها تندرج كل تغرقت وخصصت الفلسفة الحديثة . ولما كانت القيمة تقاطعاً بين المعرفة والوجود وتقيلاً لعلاقة الذات العارفة المفكرة بهذا الوجود ورؤيتها له وإسقاطها عليه ، كان البرأى عندنا أن المعرفة والوجود هما في خاتمة المطاف المحوران اللذان لا بد وأن يحدو حولهما أي جهد للعقل البشري . فلا بد وأن يركز على أحدهما ، ومنه ينظر في الآخر .

وقد كان الفكر في العصر الوسيط يركز أساساً على محور الوجود ، فموضوعه الأساسي هو : «الوجود بما هو موجود» ، ومنه قد ينتقل إلى مشكلة المعرفة ، وجن

جعل ديكارت من الأنا العارفة اليقين الأول . أي النسق أو الأساس الذي يبنى عليه سائر النسق ، كان بذلك يحدث نقله جوهريه للفكر البشري من محور الوجود إلى محور المعرفة ، ومن العصر الوسيط إلى العصر الحديث فهل فعل الغزالي مثل هذا بشك . لقد أصبح ديكارت أباً للفلسفة الحديثة . فقد دارت جللتها حول رضى المعرفة ، وأصبحت من أوضاع حتى أحص فقيها فلسفة معرفية أولاً ولقب كل شيء ، لا تنظر أبداً في الوجود إلا كما يبين وللذات العارفة . وكان هذا من العوامل التي هيأت المناخ الغربي لنشأة ونمو العلم الحديث . وإن كان اغفاله لمحور الوجود قد أدى إلى مشاكل وأزمات في القرن ١٩ - إلى مشاكل وأزمات كثيرة . على أية حال ، لسنا الآن بصدد تقييم الحصيلة التاريخية لفلسفة ديكارت .

ولكننا كما منذ البداية بصدد التحدير من جنوحات الأوهام . إنها تحول بيننا وبين التعامل المشر المقيّد مع الأفكار الحديثة ، وبغير أن يخيّر بيرثا التاريخي العظيم منها شيئاً وهو في عن أية ادعاءات زائفة . بعبارة أخرى كما يصعد الدعوى إلى منهجية الدراسات خصوصاً التاريخية والمقارنة لأنها سبيل إلى إثراء واقعنا .

وحين نرى واقعنا ببحوث رصينة محيطه بالتحقق التاريخي للعقل البشري ، مستعلم درساً غاب عنا كما ينبغي ضوء الشمس من المغمرين بإسداد الساتر الكثيف على نوافذهم . سوف نتعلم من تاريخ العلم أن الحقيقة لا وطن لها ، ومن تاريخ الفلسفة أن القيمة لا وطن لها ، إنها ميراث إنسانية الإنسان حيثما كان . وعسانا أن نبدأ بالأكثر كثيراً مما ينبغي ، مشككة الأصالة والمعاصرة ، أو التوفيق بين القديم الموروث والحديث المجلوب وكسأها غربيان متنافران ، لن ياتينا إلا بجهاد المستبشرين .

حين يحدث هذا وذلك سنعرف طريق الإبداع والإضافة الحديثة . وسوف يمثل الإبداع طوق الانقاذ الحقيقي ويعد الحياة لحاضرنا الراهن ، حاضرتنا الذي وسمه الذبول والاصفرار ، وأعياء الجسد والإملاق وطول الاستجداء ، سواء من القديم الموروث أو من الحديث المجلوب . فهل من عزم على شق طريق الإبداع والأضافة لكليةا ؟



أن الحركة في الرواية لا تتم بشكل عشوائي ، أو كيثا أتفق ، بل تكون هناك حاجات وتوترات وقوى دافعة وأحداث داخلية وتاريخية تؤثر بشكل واضح على طبيعة الحركة داخل العمل ، ولعل أبرز الأحداث التي رصدتها في الرواية والتي تحكمت في سير الأحداث فيها ما يلي : -

- ١ - موت العم مجاهد .
- ٢ - ظهور أبناء عم عبيد الحاجة ديفيد موسى ومطالبتهم بممتلكاته التي تكاد أن تشمل كل الكيت كات .
- ٣ - أحداث مظاهرات الطلبة في ١٩٧٢ ومظاهرات يناير ١٩٧٧ .
- ٤ - بيع لمقهى المحور الأساسي في الرواية وبؤرة الانتعاش والانتشار والتجمع لسكان الحي .

وليست هذه الأحداث منفصلة بل متصلة ، بعضها خارجي وبعضها داخلي ، لكنها كلها تنصهر في بوتقة المكان ، الكيت كات ، مقهى عوض الله ، وهي تنصهر كذلك في ذاكرة الأشخاص وفي وعيهم الفردي والجمعي بحيث تبدو لنا هدفاً واحداً متصلاً مستمراً نظراً : عليه التغيرات وتحدث له تشكيلات مختلفة لكنه يظل في جوهره كما هو بانوراما مجسمة واسعة لحي الكيت كات الشمسي ، تزدحم بمشاهد هائل من الشخصيات ، وتخرج بالأحداث المتنوعة التي تعكس واقع الحي الشمسي ومعاناته وأفراحه وشقاوته وفقره . وتتدفق بالحياة الفياضة المستمرة ، تنبت من صفحاتها روح الشعب المستكين ، السوادع ، السعيد ، العنيف ، اللعاب ، الأصيل ، القوي ، الذي يمثل الأصرار والعناد والتكافل والحب والكرم والتسامح والقلب الكبير ، وبخبرة أجبال طوية^(١) .

بذات علامات التغير نظراً بشكل واضح على ملامح الحي مع موت العم مجاهد مع انتهاء الستينات وبداية السبعينات ، مع الانفتح ، ومع ظهور تمار السوق السوداء بشكل بارز واستمتاع الناس بالكسل والتراني ، مع رضاه شوقي وفاروق بالجلوس طيلة النهار على لمقهى يشربان الشاي ويقران الجرائد ومع اكتفاء المعلم ومضاهي الأتجار في المواد التموينية الخاصة بفرنهم في السوق السوداء واغلاظه لهذا القرن ، مع رهن الشيخ حسي لبيتهم وتعايطه الحشيش والأفيون بشمنه ، مع رضاه عبد الله بغيلة ذلة وإنكساره ، مع كتابة يوسف النجار عن أشياء وعدم كتابته

مالك الحزين : الحركة وعبور الحواجز دراسة طوبولوجية

مدخل

يتم علم الطوبولوجيا Topology بدراسة خصائص المكان التي تظل ثابتة حتى عندما يتم تغيير بعض أبعادها وهو قد لا يتم بإلحاح أو الشكل أو المساحة أو المسافة أو غير ذلك من الخصائص التقليدية للفرغ بل يتناول العلاقات المكانية المختلفة مثل علاقة الكل بالجزء واندماج شيء في شيء آخر والاتصال أو عدم الاتصال بين المكونات المختلفة للمكان ويدرس كذلك أنماط الحركة داخل المكان سواء كانت هذه الحركة في اتجاه المكان (من الخارج إلى الداخل) أو كان اتجاهها بعيداً عن المكان (من الداخل إلى الخارج) وكذلك مدى تتابع الحركات داخل المكان أو تزامنها وأيضاً أنماط الحركات أو المسارات السائدة داخل هذا المكان ، ويعني علم الطوبولوجيا النفسية عند كيرت ليفين بالإضافة إلى ما سبق بدراسة المناطق المختلفة داخل المكان سواء المناطق ذات القيمة الإيجابية والتي تحتوي على موضوع هدف يفضي التوتر إذا ما دخل الشخص هذه المنطقة وكذلك المناطق ذات القيمة السلبية التي يتزايد التوتر بداخلها ومن ثم يبتعد الفرد عنها ويتجنبها وأيضاً للمناطق ذات القيمة المحايدة التي لا يفكر الفرد في الاقتراب منها أو الابتعاد عنها^(٢) .

ليس المكان الهام في الفن هو المكان الفراضي البصري ثلاثي الأبعاد فقط ، بل الأكثر أهمية هو ذلك المكان السيكلوجي الذي هو تنظيم شامل تزيده وتسانده ذكريات الأفراد في المكان وتبصراتهم فيه وحساسيتهم الشديدة له واحساسهم العميق به^(٣) .

د. شاكر عبد الحميد

وقد يكون هذا المدخل غريباً بعض الشيء في تناول عمل شليد الشخصية والثراء مثل رواية « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان ، لكن الفحص الدقيق لهذا العمل يكشف عو وجود ذلك الهم المقيم والانشغال البسيط لدى الكاتب في تعامله مع مكانه الخاص الأثير ، حي « الكيت كات » والرواية تقدم وصفاً دقيقاً لسمات المكان ، وتدخل في الحوار الرطبة وتصف الجدران وترسم الأبنية ، تفعل كل ذلك باهتمام وتقنية ثم لا تلبث أن تصف السلسل اللا متناهي للحركة اليومية ، التي تتم فوق هذا المكان ، سلسل يشمل كل أشكال الحركة من العمارض البيومي والبسيط النافل ، حتى تكاد الرواية أن تكون سرداً أميناً للحياة اليومية في (أبنية) لولا هذه الذكرة التي تحاول هماً أن تربط الحاضر بالماضي وإن تسمى أن الزمن الذي تتم فيه الرواية هو زمن مركب^(٤) .

أن تمثيل عبرات الحركة في الرواية وكذلك مناطق الحركة ودوافعها وتأثيراتها ووسائل العبور من منطقة إلى أخرى وحواجز العبور هي أمور شديدة الأهمية لفهم عالم هذه الرواية .

عن أشياء كان يجب عليه أن يكتب عنها ، مع استسلام الطلاب بجوار الكمكة الحجرية للجنود دون أدنى مقاومة ، مع بيع فاطمة لنفسها لطلاب عرب يتركها ويذهب ويحيى وقتها يشاء ، مع شراء المعلم صبي لليبوت وهدمه أياها ثم بناء عمارات للتعليم ، مع اكتفاء المثقفين بالترسرة والشرب والكتابة والتعليل ، مع استغراق الأسطرى قدرى في أوهام وعبارات وأفكار وحواجز ينفصلها عن باطن أسرارها الكلاسيكية أو من ذكريات الأيام الحالية ، مع ترك تشاوش عبد الحميد مكان خدمته وذهابه لتعاطي الحشيش مع أصدقائه ، مع بيع المعلم عليه السلام الذى لم يكن مثله ، مع بيع الليوت الدائم المستمر عبر الرواية وترك كل الأشخاص لمواقفهم وعدم قيامهم بواجباتهم الحقيقية ، مع كل ذلك وبسبب كل ذلك يتصرف المكان ويفقد الكثير من خصوصيته ومعناه .

١- أنماط الحركة ومساراتها :

سكتنى فقط بذكر بعض أنماط الحركة ومساراتها التي كانت تقوم بها وتحرك من خلالها بعض الشخصيات في الرواية حتى نذلل على صدق قولنا أن الكاتب يستفيد من الحركة وبرائها ومساراتها وأنماطها في توصيف مكانة الوصول إلى أعماق أعماق خصائصه .

١ - هناك الحركة التي تنقطع وتتوقف بسبب بعض الأحداث بعد أن كانت جوابه جاشة دافقة فالزم عمران ومعه يوسف النجار كانت لها جولات وجولات قبل موت المعلم مجاهد ليال طويلة كانا يتركان الجميع ينصرفون بعد أن تغلق المقهى ويذهب كل واحد إلى بيته ويسيران على مهلهما تحت أشجار الشاطئ حتى يصلا إلى كوبرى الجلاء أو كوبرى يديمة كما يسميه المعلم عمران .. كانا يبرران الكوبرى ويتجهان يسارا إلى شارع الجبيلة حيث النبيلات الكبيرة المائدة في الناحية اليمنى والمصاييح القليلة بين الأضواء المشتمكة على طول الشاطئ والنور الخفيف على تراسات الرصيف الطويل الخالى حتى يصلا إلى كوبرى الزمالك ، ينصرفان إلى منزله الحجرى المنحوت ، بل الرمادى الغامق ، ويتجهان الحيد القديم الأخضر ، للتمتع ، في قفته ، حول المصباح الفعري المترب كانا يعبدان الكوبرى وقد بدأ النهر كاسلا ويتجهان يمينا إلى ميدان الكيت كانت يفعلان ذلك علنا تكون الدنيا صيفا ويفعلاته

عندما تكون شتاء . ليال طويلة وحكايات لا أول لها ولا آخر . وفجأة ينجل ذلك الشيء الذى كان يحضر الكلام ثم يموت بينهما ، يلتقيان وكان أحدهما لم ير الآخر من قبل » (ص ٣٧) أن هذه الحركة المستفيضة التي يرصد الكاتب كل تفاصيلها بحلق ومباراة هي حركة غتلى بالفرح والتآلف والأطمئنان لكنها تحضى وتتبدد بعد موت المعلم مجاهد ، يحضر الكلام ويموت ويتأين وكأنها لم يلتقيا من قبل ، ولذلك فإن غط الحركة من الكيت كانت إلى الزممالك وبالعكس ومسار هذه الحركة هو أمر هام - حيث كان النهر يبدو كاملا ، لوصف حالة التجمع والألفة التي كانت سالمة ، ورغم أن الكاتب يركز على التفاصيل أكثر أثناء مساره خارج الكيت كانت إلا أن هذا الخارج أيضا كان يبدو كما لو كان أحد متعلقات الداخل ، جزءا منه وجها من وجهه المتعددة بعكس الأمر بعد موت المعلم مجاهد حيث أصبح التفاوت بين الداخل والخارج أكثر بروزا وضوحا والثر للقلق والفلاسل ، أن المكان في الرواية ليس موصوفا أو حتى مقفعا من خلال وجهة نظر أى شخصية من الشخصيات ، ولا حتى وجهة نظر الكاتب ، وإنما تتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه ، والحياة به ومن خلال التعامل معه بوصفه بديعية ، كحقيقة من حقائق الحياة ، أن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية .

٢ - هناك الحركة الانشائية التي تقوم بها إحدى الشخصيات نتيجة أزمة عبارة مرت بها ثم قامت هذه الشخصية بتفسيخ هذه الأزمة وجعلها محور حياتها رغم عدم وجود أية آثار لهذه الأزمة إلا في وصي هذه الشخصية بل وفي منطقة الوهم من هذا الروى كما في حالة الأسطرى قدرى أثناء أزمة الوجهية مع زغلول بائع السمين والذي تحيل الأسطرى قدرى أنه قد سرق منه رأس العجل الذى اشتراه ليكسب به ود زوجته التى يظن أنها في حالة الأسطرى قدرى « يخرج من فضل الله عثمان إلى شارع السلام من الخلف حتى جنبته للمدير ويتر من عند الرعايت ثم يعبر شارع السودان وير من بين اسكان ناصر الشعيلى إلى نادى طلعت حرب ويظل يحشى داخل الجنية المواجهة لكوبرى الزمالك وهو يخرج على المدخل الجانبى لسرح البالون حتى يصل إلى طريق النيل ويتجه يسارا ويتقدم عائدا إلى ميدان

الكيت كانت ، ويقف من بعيد هكذا ويتجه بعينه إلى هناك » (ص ٣٩) الحركة هناك فيها الرصد لتفاصيل المكان وما يحيط بهذا المكان كذلك ، لكنها لأن الدافع المحرك لها هو ذلك الهمم المسطر على نطل حركة بعيدة عن المكان أو الحركة من الخارج تدور حوله رغم توهها الشديد لدخوله والأنصهار فيه .

٣ - الحركة المسالمة المبهمة والتي ارتبطت في حالة شرق وفاروق بالكمسك والتعطل والتبطل والتراخي ، فصاروق يذهب ناحية نادى ناصر الرياضى في الجانب الآخر من الميدان ويتسرفى بالمريض الحكومية ثم يعود مرة أخرى ، ويرك على حسنة بالأمه الجرائد ، ويقتل منها الأهرام والأخبار والجمهورية وكل المجلات الأسبوعية ، ويتجه إلى مقهى عوض الله وينظم إلى شوقى الذى يكون قد طلب كوين من الشاى وجلس في انتظاره وفى ذلك الوقت المبكر يقوم المعلم عليه نفسه بنخدمتها . وينصرفان على لقاء الليل بالجرع ويعدان الجرائد والمجلات إلى حسنة وكانا يظنان حتى يتنصف النهار ويشمران (ص ٢٩) الحركة هنا هائلة مهمة كما قلنا (ص ٢٩) ، وبلا رغبة في فعل شيء ، استمرأه النوم والكمسك والجلوس على المقهى وقراءة الجرائد والمجلات رغم وجود الطاقة والقوة والامكانية والشباب ومعرفة القراءة والكتابة والذكاء والقدرة العقلية التي تظهر في تصرفاتها وسلوكياتها التى يمتثلون من خلالها على العديد من سكان الحى ، ونط الحركة السائلة لدى هاتين الشخصيتين يدل على ذلك الطابع المسطر من قفاده المهمة وتتبدد الرغبة في فعل أى شيء .

٤ - الحركة التوهمة : وأبرز الأمثلة على هذا النمط هو الشيخ حسنى ، تلك الشخصية القريضة في هذه الرواية خاصة وفى الأدب العربى عامة ، هذا الأعمى الذى فقد بصره وأوشك أن يفقد بصيرته ، الرافض لواقعة الرعب داتلى في التهورم والتحق الخيالى ، هذا السلى ينسازع الأصحاء والبصرين ويرغب في التصوق عليهم ، هذا الذى يمتثل على المعيان وعنه المهرين أيضا ، يبيع منقده ويتعاطى بصل الحشيش والأفيون ، يركب النعللدرجة والفوتوسيكل ويسابق بها الريح ، يركب القارب ، ويتزوج أجمل النساء يندرس الموسيقى ويعيش في مساحة هائلة من الحلم

ضعفها « كتب عن الليل والنجوم البعيدة وقاعة الذهب الكبير الخالق في قلب البلدان واللاتات وحركة الآلاف كاهن الكائن الخرافي يسطي الحشائش والأصفياء والأرضية والنشيد الخالد يتصاعد كأنه الحليز يتدفق إلى المدخل العريضة المتباعدة : البستان ، قصر النقي ، سليمان ، قصر النيل ، شارع التحرير ، كتبت من ذلك ولم تكتب أنك حاولت أن تشاركهم لكنك لم تقدر أن ترفع صوتك بالغناء وقلت لنفسك ما الذي يمنعك أن أحداً يسمعك أو يتنبه إليك بين هذه الأصوات التي غلا الدنيا ودفعت معهم مقطعا من النشيد الذي تحبه ولكن شيئاً كانه الحجيل والذى يمنحك » (ص ٧٢ - ٧٣) .

وعندما فشلت المظاهرات يشمر بفشله هو الآخر ، فشل يضاف إلى فشل وينتهي به الأمر إلى أن يلحن كل الناس وكل الأشياء ويعرق في الأسس ، لكن بلور الرسمى الحقيقي الشاهم للذكاء للتصلي لتجاوز كانت زهورها تتلحم هناك في أعماق عقله وقبله ، وهو يرى خلال رحلة عودته ليلا كل الأماكن والأشياء « شارع الألفى - ميدان عربى - المكتبة القومية - شارع ٢٦ يوليو دورة الحياة الموعومة - دار القضاة - شارع رمسيس - معهد الموسيقى العربية - ومبنى مصلحة التلفزيونات ، شارع الجلاء ، مبنى جريدة الأهرام ، مستشفى الجلاء للولادة ، شارع ٢٦ يوليو من ناحية بولاق - منخل كوبرى « أبو العلا » ، جامع السلطان ، مبنى الأذاعة والتلفزيون ، شارع ماسيرو ، منخل الكوبرى مرة أخرى ، عبر الحياض ، حى الزمالك ، نادى الضباط كوبرى الزمالك ، حى الكوبرى والكوبرى والسير على الشاطئ » ، حنى الكيت كات « (ص ٧٦ - ٧٨) هذا الطريق الطويل الذى تقطعه يوسف النجار ماشيا على الأقدام ليلا يصفه الكاتب بكل تفاصيله كما يصف المشاهد التى رآها عندما اقترب من أمية ، باحة الحضر والفكاكة والمقهى المزدهج و المدخل المضامى وعربات الكبدية وأولاد صديق والتجمع أمام التلفزيون ومطمم القول والأسطى بلوى الخلاق ويصم أصواته وكشك الأفواجة والمكتبة والجواش عبد الحميد ومنخل المهر المزدهج ، ثم عبوره من شارع إلى شارع ومساره اللطافى حتى لا يلتقي بأحد ومشاهدته لتجمعات الناس والتضاهم

وتقاربه في مقابل الشوارع الخالية والناس والمتابعين الذين راهم في وسط البلد ، أن مسار الحركة ينقل بالضرورة حالة نفسية ، والحركة التفصيلية ليوسف النجار ومن وسط البلد إلى الكيت كات ثم الالتفافه داخل الكيت كات ثم جلوسه الوحيد الفرد بعد ذلك كلها تنقل لنا حالة الحزن والأسى الغلاب التى سيطرت عليه بعد ما شاهده من أحداث وما مر به من تجارب ، لكن هذه الوحدة وهذا الحزن لا يستمران فى تلبث الأحداث أن تطال أمية والكيت كات وشارك يوسف النجار في الأحداث ويخرج ويغضى ليلته ينظر من نافذة جبرته وهو يراقب الهدوء وهو يتراجع كما تتراجع الأحلام .

٧ - ثمة لمحة آخر للحركة يمكن أن نشاهدها في الرواية ويمكن أن نسميها بالحركة الصمت ، أو الحركة - الانتظار ويظهر هذا النمط في أكمل صورة في شخصية عبد الله ، ذلك المنتظر الخالد الذى يعمل في صمت المخلوب على أمره الراضى بقلبه الذى يعمل « شوافه » للشيخ حنى ، الذى يستمد وجوده من وجود المكان والذى لا يتحرك الا كظلال للأحمر ، يتابع الشيخ حسن ويعمل عند الحرم ، معلم عطية ، ويحب نور ، ولا يفعل شيئاً ليحصل على حقوقه المسلوقة ، ويتحدث دائماً عن ارتباطه الوثيق بالمقهى « أصل القهوة إلى أنت فيها حتى يفت قهوة وأنا بقيت قهوجى في وقت واحد « وأيضاً « خلاصة الكلام ، مفيش لهوة عوفى الله ينى



مفيش عبد الله « وأيضاً « المعلم عطية كان يمكنه أن يتملك بها ولكنه باعها ، باع المقهى مع أنها ليست ملكه ، وباعه وباع الناس كلها الله يغرب بيك يا شيخ المقهى هنا مواز للوطن والمعلم عطية مقابل لكل الحزن الذى يبعون الوطن وبعد الله هو المعادل للوطنين لا يفعلون شيئاً وهم يرون وطنهم يباع ، وطنهم الذى هوهم والذى يستمدون حياتهم ويوجدون منه ، لا يفعلون سوى أن ينسدون حنظلهم أو يظنون أن أماتهم ينتظرون ، وعندما يقوم عبد الله بضرب المعلم عطية في نهاية الرواية فإنه يكون قد بدأ أول خطوة في مسار حقيقى كيت كات ينى أن يبدأ منذ وقت طويل ، وحركته هذه رغم أهميتها إلا أنها تبدو وكأنها جاءت بعد فوات الأوان .

٨ - توجد مسارات أخرى للحركة يمكن تتبعها في الرواية وهي خاصة بشخصيات معينة فيها وتنقل خصائص هذه الشخصيات ومساهماتهم وأفعالهم النفسية والعقلية ، على سبيل المثال لا الحصر ، رحلة سليمان الصغير الدائمة بين دور السينا في القاهرة ، ومسار الأسطى سيد الخلاق الدائم بين منزله وذكائه وبالعكس وحركات فاطمة داخل الكيت كات وخارجها أيضاً ، ومسارات أحمد عوفى الله والمعلم صبحى والجواش عبد الحميد ، كل مسار ، وكل حركة وكل لمحة من هذه الحركات تمثل فيه أبرز خصائص هذه الشخصيات ، الحركات المترددة الخافقة للأسطى قدرى تنقل طابع شخصيته المتروحة الخافقة والحركات الكثيرة المتناقضة الجوابية ليوسف النجار تعكس طابع شخصية المتشككة الباحثة عن نفسها وعن معنى الوجود والحياة والوطن ، والحركات المتحصنة المحلدة للهرم الكبير تنقل طابع شخصية المحتالة الداهية المتاجرة الأثنية ، الحركات الالتصافية الدائرية لبعض الشخصيات داخل لعمل تنقل حالاتها النفسية في هذه اللحظة بالذات أو بشكل عام ، كما هو الأمر في حالة الأسطى قدرى ويوسف النجار أحياناً الحركات الرافضة المواجهة الماكسة لتلق الأمور والأشياء لدى الشيخ حنى تعكس طابع شخصيته الرافضة للهرم الواقع والتجارة للحدود للروضة وأيضاً فتوقه الجارف الأشعالات والامتداد والتحقق ، والحركات المبهمة المائمة لدى شوقى وفاروق تعكس طابعهما لترضى القانع بالفراغ والذى يكشف في

نفسه حاجزاً وهماً يعوقه عن النظر المباشر القريب ومثل الأمير عوض الله أيضا .

٢ - هناك شخصيات تنظر إلى داخلها ، وعندما تنظر إلى خارجها لا ترى وينطبق هذا على يوسف النجار قبل تحولاته التي حدثت في نهاية الرواية فهو عندما نظر إلى الخارج وأدرك وفهم حدث بعض التغيير الدال في شخصيته .

٣ - هناك شخصيات لا تنظر ولا ترى ولكنها توهم نفسها وتوهم الآخرين بأنها تنظر وترى مثل شخصية الشيخ حسني .

٤ - هناك شخصيات تنظر وترى ولكن من أجل غيرها وليس من أجل نفسها كما في حالة عبد الله الذي كان يعمل « شواهة » كما يقول الكاتب للشيخ حسني وكذلك قاسم النظاران الذي يساعد الآخرين على الرؤية لكنه هو نفسه عاجز عن الرؤية الصحيحة .

٥ - هناك شخصيات تنظر وترى ولكن نظر رؤيتها أحادية الجانب قاصرة عن ادراك ما هو خارج محيط مصلحتها الشخصية كما في حالة المعلم صبحي والمهرم الكبير والمعلم عطيه والمعلم رمضان وغيرهم .

٦ - هناك شخصيات تعيش في المساحة الفاصلة بين الفهم والرؤية الحقيقية كما في حالة فاطمة والعم عمران والأسطي سيد الحلاق ويوسف النجار أولاً ، والشيخ حسني إلى حد ما وكذلك الجاويش عبد الحميد .

٧ - هناك شخصيات تنظر ولكنها لا تريد أن ترى وأبرز مثال على ذلك شوقي وفاروق وكذلك الأمير عوض الله .

من المشاهد التي يمكن أن ندلل بها على صديق قولنا بأن الكاتب يستخدم فصل الرؤية من عند لكي يجعلنا نقضي بإحكام على شخصياته أيضاً ذلك الشاهد الخاص بالأسطي قدرى الأسطي قدرى الإنجليزي من جامع بين الوليد خياً نفسه وراء السور وأطل برأسه فقط ، وراح يقرب من بعيد ، كان يؤمنه أن يرى عوض الله وهو يجلس وحيداً عند الدخول الخارجي للمقهى ، كما لمح ساقه قاسم أفندي تظل وهي موضوعة على ساقه الأخرى . عراها من رجل البنطلون الأسود وكذلك عبد الله القهوجي ، ولا شيء آخر وظل الأسطي في وقفته حتى رأى سليمان الصغير وهو يعبر الطريق ويقف أمام الجاويش عبد الحميد



أن الحركة في المكان تدل على المعرفة بتفاصيله وخياليه ، شوارعه ويوسمه واشخاصه رغبة عميقة في الالتصاق به ، كذلك فعل الرؤية الذي هو حركة وأدراك لأفئدة تحدث وتؤثر ، الرؤية لا تنتجها فقط من أفعال : رأى - لمح - نظر - راقب - أطل - شاهد ... الخ .

بل أيضاً من الوصف التفصيل الدقيق للوقائع والمشاهد والأحداث والأشياء ، ذلك الوصف اللدويب الخشاب المخلص والعميق الذي قام به إبراهيم أصلان لمحتويات المقهى وميدان الكيت كات ، للبيوت والحجرات والمحلات والمدكاكين ، لحركات الأصابع المتقاربة المتباعدة في المواصلات العامة ، لاقفاص المطيور والمظاهرات ، لأصوات مسرود المسطر ولأصوات الناس ، لمعاملات صيد السمك وعمل السنانير ، لحركات الناس وتفاعلاتهم ومظاهر تقاربهم وابتعادهم ، ليس هنالك مستوى واحداً من الرؤية نلاحظه في العمل ، بل مستويات من الرؤية فهناك رؤية الأشخاص للبيكان ورؤيتهم لبعضهم البعض ثم رؤية الكاتب لكل ذلك ، أن الحركة تستيعب رؤية والرؤية تستيعب ادراكاتهم حركة ، أننا نرى في الرواية هذه الأنماط من سلوك النظر والرؤية التي يشكل بدوره مدخلاً مناسباً أيضاً لفهم الشخصيات :

١ - فهناك الشخصيات التي تنظر من بعيد مثل الأسطي قدرى الذي وضع حول

أعماسه عن شعور حاد : الانساع واللا جدوى ، وقد تختلف دلالة حركة رغم تشابه مظهرها بين شخصيتين في الرواية فالصمت والانتظار لدى عبد الله المرتبط بالصبر والرضا والقناعة التراثية المرتبطة بالماضي وما تركه من ترسبات على الشخصية المصرية يختلف عن الصمت والانتظار في حالة المعلم صبحي مثلاً الغريب من الحى والذي بدأ يقفص فراخ به ثلاث دجاجات ثم أصبح يشتري البيوت والمحلات ويبني العمارات ويستخوذ على المقهى - الدلالة في النهاية من خلال عقلية تجارية مضاربة تعمل في صمت ولكنها تغير الأحداث بشكل جاد وعنيف ، أرجها صامت لكن باطنها موار بالحرية لكنها حركة في اتجاه ابتلاع الخارج كله والامتياز به في أثنائية قاسية وذاتية مفرطة لا تضع اعتباراً أو تولي اهتماماً لأي شيء سوى ذاتها ومن يتحالف مع هذه الذات فقط أخاط عديده من الشخصيات والبشر ، احتدمت وتفاعلت في هذه الرواية المتصورة وليست الحركة سوى أحد المداخل فقط إلى عالم هذه الشخصيات .

الحركة وفعل الرؤية :

ألق مالك الحزين يتضمن جدلاً واضحاً بين عالين ، عالم يخفى وعالم ينجى ، عالم يتبدد ولا يتجدد وعالم يتشكل جينياً بارداً قاسياً صارماً منفصلاً بأكل في طريقة كل الأشياء ويمر كل الأحلام ، عالم يفتت وعالم تكون مصلحته الحقيقية في تكريس هذا الفتت كي يجل بحله ، لكن ذلك العالم القديم الذي يوشك على الانهيار والتبدل له وسلطته الروحية الخالقة لقانونه الشرعي والذي يقضى على الشخصيات بفقدانها لموتها عند انفصالها عنه (١) .

هذا العالم ترتبط به الشخصيات من خلال فعل آخر رصدنا حضوره المائل دائماً في حركات الشخصيات وتفاعلاتها في المكان أو حوله ، هذا الفعل هو فعل « الرؤية » ، والرؤية هنا ليس معناها مجرد عملية الإدراك الحسى البصرى للأشياء والوقائع والناس ، بل هي مثلها مثل الحركة ، أرباط بالمكان ونسك به وتعلق بتفاصيله طرفان حوله وتطلع إليه وتوق دائم للتمتع بقرب منه ، ويكأن أن المسار هو أرباط بالمكان ، طرفان حوله ودوران خاص به ، فكذلك فصل الرؤية ، التصاق بالمكان ورغبة في الانصراف به والالتحام بكل جزئياته .

من شخص في بؤرة ادراكية واحدة ويصير
للقوف دلالة التحفز كما حدث مثلا بعد
انكشاف أمر السماعة المفتوحة للميكروفون
فيتم فضع من خلالها العلم عمران افهم
الأكبر باع المخدرات فنجد ان افروق ، قام
وراح يجري ناحية فضل الله عثمان ، ومن
ورائه شوقي يبعد بين ساقية في مرع وأطل
العلم يصحب برامه بين أفضاص الجريد ،
كأنما جلوسه فيل الحفيد مطلع السمع
صامتاً ، وظل عبد الله وسط الطريق لم يغير
من وقته ويكف عن تحديق إلا عندما سمع
بأنه صوت المفتاح وهو يخلق في السماعة
الكبيرة المعلقة (ص ١١٧) ، ونجد
الحاصلات تتجمع وتترافع الحركات سلفا
ولتراج فعل التحديق والنظر مع فعل الحركة
والنشاط واضحا في أكثر من مقطع في نهاية
الراوي وهو ما لم يكن واضحا بهذا الشكل
في بداياتها .

عبور الحواجز :

بائع السجائر الذي كان يعطى ظهره للديدان وهو يجلس تحت العمود الحجري القديم وبينما هو مشغول بذلك لاحظ المعلم الرضا وهو ينادي التجمع ويتجه إلى ناحية فاحتاجاً وراء الجامع وتراجع مسرعاً وجبر إبدان إلى عطة (الترولي باس) ونظر من هناك ، هناك (١٣) فالتألم الرقبة البصرية هنا مثل الخ - يرقب - يرى - نظر - الخ فاعل من أفعال عطاء خاصة بالحركة مثل : اقرب - خبا - يعبر - يعطى - يظهر - هنا يجتس - يتراجع - الخ . نظرنا من متفاداة عن الحركة لتلك الحالة النفسية للتألم قدرى في تلك اللحظة ، كما تقف بين العلاقات المكانية التي كانت سائدة بين الشخصيات في تلك اللحظة بالذات نفنفس الأمر نجد في ذلك المشهد الخاص بالأمير عرضي (ص ٥٧) « قام الأمير واقفاً سحب المقعد وراءه وعبر الطريق وصعد إلى الرصيف العريض ، ووضع المقعد إلى جوار السور الخلفي للجامع ، فبدأ الجواشي عبد الحميد من الناحية اليسرى واتجه إليه واشترى حلبة أخرى من السجائر ورأى صلح العربة وقد وضعت عليه أعداد من بواكي اللسل وصانيد الخدعان وفاتر الباص وعلم السجائر المفتوحة والمغلقة وفي مقدمة العربة كانت اللعبة السهاري في غلاف حلبة السجائر المدورة حول شعلتها الدقيقة ، مد الأمر يداه إلى كومة الأوراق الرفيعة المقصوعة التي وضعت إلى جوارها وتناول واحدة اشتعلها

كَمَا رَأَيْنَا أَنَّ الْكَانَ لَيْسَ بِمُجْمُوعَةِ الْجُرَدَانِ
وَالْمَسَاحَاتِ الْكَبِيرَةِ أَوِ الصَّغِيرَةِ الصَّبَاءِ
الصَّمْتَةِ مُخْتَلِفَةِ الْأَشْكَالِ ، الْكَانَ مِنْ
يَسْكَنُهُ ، الْكَانَ هُوَ الْبَشَرُ الَّذِينَ يَحْمِلُونَهُ
طَاعَتُهُ وَدَلَالَتُهُ ، هُمْ يَفْهَمُونَ عَلَيْهِ رُوحَهُ
وَيُحِبُّونَهُمْ خَصَالَتِهِمْ لَمْ يَكُنْ لِيَحْمِلُوا
عَلَيْهَا خَارِجًا ، هَذَا التَّسَادُّقُ التَّجَادُلُ بَيْنَ
الْإِنْسَانِ وَالْكَانِ هُوَ مَا يُعْطَى وَرَايَةً « مَالِكًا
الْحَيَوِيَّةَ ، طَابِعًا الْخَالِصَ الْفَرِيدَ ، أَنْ الْكَانَ
يُخْبِرُنَا أَنَّ نَامُسَ وَقَاتِنَهُ حِينَ قَاتُوا أَوْ أُوْشِكُوا
عَلَى الْمَوْتِ ، لَلْكَانِ يَمُوتُ حِينَ قُوتِ الْعِلَاقَةِ
الْوُثْقِيَّةِ الَّتِي تُرْبِطُ الْإِنْسَانَ بِحِينَ يَمُوتُ
إِتَادَةُ الْإِنْسَانِ لَهُ ، أَنْ يَتَحَوَّلَ إِلَى مَنطَقَةِ
ذَاتِهِ الْأَقِيمَةِ سَلْبِيَّةٍ ، هِيَ الْمَقْهَى كَمَا يَشْتَمِلُ
عَلَيْ قِيَمٍ إِبْجَائِيَّةٍ كَيْفَ أَنَّ النَّاسَ يَتَسَكَّنُونَ فِي
وَيُودِعُونَ عَنْهُ بَيْنَمَا كَانَتْ الْبَاطِنُ لِأُخْرَى
خَارِجًا ذَاتِ قِيَمَةٍ سَلْبِيَّةٍ فَهِيَ لَا تَغْفُضُ
الْوُتْرَ وَتُحَقِّقُ التَّوَاوُنَ كَمَا يَفْعَلُ الْمَقْهَى
الْوَكَيْتُ كَمَا تَفْعَلُ مِنْهُمْ ، بَعْدَ ذَلِكَ حَدَثَ
تَخَلُّطٌ بَيْنَ الْمَاطِنِ وَاصْبَحَتْ الْقِيَمَةُ الْغَالِبَةُ
طَاقِيَّةً عَلَى كُلِّ شَيْءٍ ، فَاتَّسَبَّ الْوُطْنُ قِيَمًا
سَلْبِيَّةً ، أَصْبَحَ مَكَانَ طَرْدِ الْبَاعِدِ وَاصْبَحَتْ
الْمَاطِنُ الْغَالِبَةُ فِي ذَاتِ الْقِيَمِ الْإِبْجَائِيَّةِ ،
فَانْطَرَفَ شِدَّ وَاجْتِدَادًا فِي
الْعَامَةِ مِنْ خِلَالِ حَوَالَاتِهَا لِلْمُخْتَلِفَةِ لِعُبُورِ
الْحَوَازِجِ وَالْمَقَاتِلِ الَّتِي تَعَانِيهَا عَلَى الْمُسْتَوَى
لِلشَّخْصِيِّ أَوِ الْقَوْمِيِّ أَوِ الْاجْتِمَاعِيِّ
وَالْمَقْهَى ، وَلَيْسَتْ كُلُّ أَنْطَاقِ الْبُورِ ذَاتِ
طَبِيعَةٍ إِبْجَائِيَّةٍ فَهِنَّكَ أَنْطَاقُ إِبْجَائِيَّةٍ وَأَنْطَاقُ

سالية ، كما توجد حواجز حقيقية وحواجز متوهمة وليست كل أنماط للعبور هي محاولات للخلاص من أزمت ، بل قد تكون هذه الأنماط معبرة عن طبيعة الحراك الاجتماعي التي سادت المجتمع في حقبة الستينات والسبعينات ، ومن أنماط العبور الشائعة في الرواية :

١ - المشاركة : كما في حالة خروج الأسطي قدرى من أزمتة الوهمية وتبرعه بإقامة ليلة الغناء للعلم بجاهد في منزله ثم شعوره بالحلب لكل الناس في نهاية الرواية وكذلك مشاركة يوسف النجار في مطاھرات الطلبة والعمال وكذلك كتابته عن الأشياء التي لم يكن يستطيع الكتابة عنها .

٢ - الهروب : كما في حالة الشيخ حسني الذي يهرب من واقعه المرير ومحاول عبور العوائق والعقبات المشتتة في فقدانه بصره وزوجته وأولاده وأمه فيسكن الحشيش والأفيون ويعيش في مساحة شاسعة من الوهم والحلم لكنه تدريجياً يعود إلى الواقع في نهاية الرواية حين يعود إلى عصاه ونفس الأمر كذلك بالنسبة للأسطي قدرى خلال هروجه الشكسيرة وعودته الدائمة إلى الماضي وأيضاً الجاويش عبد الحميد وبخائلاه مع الملك .

٣ - الاحتيال : كما في حالة شوقي وفاروق الحرم الأكبر والشيخ حسني في مواقع كثيرة من الرواية .

٤ - المتاجرة والمضاربة والإقايص بالآخرين : كما في حالة المعلم صبحي كذاي يشترى البيوت والمقاهي والمحللات ويبنى العمارات ولا يفكر في شيء سوى مصلحته الخاصة .

٥ - التعلق بالوهم والحلم والخط : كما في شراء شخصيات كثيرة لأوراق اليا نصيب والرغبة السائدة في الكسب السريع بلا عمل أو مجهود ، وهذه التجارة شائعة بالفعل على مقاهي الكيت كات بإباجيا .

٦ - اللجوء إلى الكحوليات : كالخمور والبيرة وإلى المخدرات كالخيش والأفيون وهي أمور شائعة لدى شخصيات عديدة في الرواية والعبور هنا مثله مثل الاحتيال والتعلق بالوهم والحلم بالخط والمتاجرة المضاربة والأشكال المختلفة المبرورية والمعادية للمجتمع ، كلها أشكال سالية لعبور رغم خصوصياتها هي أبرز الأشكال الإيجابية ويتضافر معها شكل آخر من أشكال العبور هو «المواجهة» كما حدث في نهاية الرواية حين واجه عبد الله المعلم عطيه ، ولكن هذا الشكل من أشكال العبور أيضاً يتسم بالخفوت ويبنى لمالك الحزين^(١) رصدها ونمسيدها للأنماط المختلفة من الحراك الاجتماعي ومسارات العبور وكيفيات تجاوز الحواجز في مجتمعنا وهو يمر بمرحلة حاسمة من مراحل تغييره وتراجعها ما بين اللؤلؤ والغياب .

ونظراً لمناطق أخرى في الرواية في حاجة إلى معالجة وتفصيل أكثر كاستخدام الكاتب للأصوات ومتابعته لمراحلها المختلفة وأنماط تداخلها كما في حالة تتبعه لصوت العم عمران في أذن الجاويش عبد الحميد وصوت آذان الفجر وصوت قطرات المطر على الجدران والنوافذ والورق في الشوارع وأصوات الانفجارات أثناء المظاهرات والأصوات الخاصة بالعم عمران السلي يكشف الحرم وبخائلاه في الميكروفون المتحرج

في ليلة الغناء ، صوت هسيس ريح الشمال الكبيرة العالية ، تداخل للأصوات الداخلية والخارجي ، الحاضرة والماضية وتفاعلها ، تداخل الأصوات الذي يفتح أبواب التاريخ الخاص بهذا المكان كذلك من الأمور الجلية بالاهتمام ، ولع الكاتب الكبير للمكان والأشياء ووصفه أيها : المقاهي والحفارات والذكاكين والبيوت والمساجد ومحلات الطيور وعمليات صيد السمك^(٢) ، ملوكيات الناس وشخصياتهم وتفاعلاتهم ، حياتهم وموتهم ، ضعفهم وقوتهم ، وأيضاً تفاعلات الزمان والمكان ، الحلم والواقع ، الأنا والنحن ، الماضي والحاضر ، الدخائل والخارج ، السخرية والمقاومة السوداء ، الإرادة فقدان الأرادة ، ضرورة المشاركة والانتباه والمقاومة كحل لا بديل له في مواجهة الموت والانتثار الذي يوشك أن يحل بكل شيء ◆

هوامش :

1 — Lewin, K. Principles of Topological Psychology, New York: MC Crow, 1936.

ونظر أيضاً كتاب ، نظريات الشخصية ، تأليف ك. هوك وج لنديز ترجمة د. فرج أحمد فرج وقدرى حنفي ولطفي فطيم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، الفصل السادس .

2. — Koffka K. Principles of Gestalt Psychology, London: Kegan Paul. 1935, p. 119.

٣ - فيصل دراج ، جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد الحميد ، الحرة ، ١٠/٣٠ ١٩٨٣ (بين محلال د. صبري حافظ) .

٤ - مسين عيد ، قراءة في رواية مالك الحزين ، ابداع ، عدد نوفمبر ١٩٨٣ ، ١٠٥ - ١٠٢ .

٥ - د. صبري حافظ ، مالك الحزين ، الحداثة والتجديد للكان للرؤية الروائية ، فصول ، ١٩٨٤ ، ٤ ، ١٥٩ - ١٧٩ .

٦ - عبد العزيز موفى ، مالك الحزين ، بين الكان ، اللغة ، الحلم المفقود ، ابداع فبراير ١٩٨٤ ، ٣٠ - ٣٩ .

٧ - إبراهيم أصلان ، مالك الحزين ، القاهرة مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ .

مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى

أعدادها دائماً متميزة
أدب . فكر . فن
تصدر منتصف كل شهر



إطلالة على الشعر اليوناني المعاصر الشاعر اليوناني ساختوريس وأربعون عاما من الشعر

د. نعيم عطيه

ولقد خصصت مجلة الآداب والفنون (غراماتاكي تيخيس) وهي مجلة ثقافية أدبية تصدر شهريا بأثينا - خصصت عددا من أعدادها الصادرة مؤخرا لحطاه هذا الشاعر الذي اعتبرته واحدا من أبرز شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية . ويقول الناقد الأدبي باتيس كوندوس الذي أشرف على ما خصص في هذا العدد من دراسات عن ساختوريس إن هذا الشاعر عندما يحدثنا عن الجسد والمساء والغرف الداخلية ، إنما يحدثنا عن إنسان ما بعد الحرب ، فهو يحق شاهد على عصره ، أطل على الجانب الآخر من السور ، ورأى الوجه المظلم من القمر ، ووجد حركات الحرف ، ذلك الحيوان الأسود الذي يسوق في كل مكان . وكلمات مشحونة أعطى الشعر اليوناني الحديث بعضا من أجمل قصائده . وساختوريس للوهلة الأولى شاعر صعب الفهم ولكنك عندما تألف علله بمرموزه والوانه وإيقاعاته وموتاه ووحوشه - التي هي بالرغم من كل شيء وحوش مستأنسة ، دائما ، يصبح هذا العالم بسيطا مستجيبا ، دائما ، عامرا بحب الإنسان والولاء له . وقد راح الشاعر يضيء علله ببراعة الصانع المحسك اللؤلؤ ، وظل يعمل في صمت أربعين عاما دون أن تعرفه قاعدة عريضة من القراء ، الذين كانوا سيجدون في قصائده الجذور العميقة لوجودهم المعاصر المزعزع .

ونقش مجلة (غراماتاكي تيخيس) الأدبية اليونانية تتحدث عن الشاعر ميلتوس

ولد الشاعر ميلتوس ساختوريس في التاسع والعشرين من يوليو عام ١٩١٩ بأثينا وأن كان ينحدر عن جزيرة هيدرا . وقد درس القانون لكنه كرس حياته للشعر . وقد نشرت أولى قصائده بمجلة الآداب الجديدة (نيا غراماتا) اليونانية عام ١٩٤٤ . ومنذ ذلك الحين توالى دراويشه الشعرية . المنسيون ثم هذيان والوجه في الحائط وعندما أتحدث اليكم والأشباح أو السحافة في الشارع الآخر وزهرة والبصمة أوالقمر الثامن ثم صدرت عام ١٩٧٧ غزارات من قصائده التي كتبها فيما بين عامي ١٩٤٥ وعام ١٩٧١ وقد أعيد طبع هذه القصائد عام ١٩٧٩ وفي عام ١٩٨٠ صدر ديوانه رضوض لونية

جائزة النوبة مرتين :

وقد حصل ساختوريس على جائزة الدولة في الشعر مرتين في بلاده . كما كرمته هيئة الإذاعة والتلفزيون الإيطالية عام ١٩٥٦ فمُنحته جائزة الأولى التي تمنح للمبرزين من الشعراء الأوروبيين الجدد وفي عام ١٩٦٨ أصدر الأستاذ كيمن فريار الذي سبق أن ترجم إلى الإنجليزية أعمال الكثيرين من الشعراء اليونانيين المحدثين وفي مقدمتهم نيقوس كازندزافي - أصدر ترجمته لمجموعة من قصائد ميلتوس ساختوريس ، وأعيد نشرها بعد ذلك أيضا في طبعة جديدة زينت عليها قصائد أخرى .

اليوم ، اركع على الرصيف . أقيد إلى
البلاط أقدام المارة البيضاء العارية .
عيون الجميع دامعة ، لكن ما من احد
يبدى ذعرا ، ويبقى كل في المكان الذي
اتركه فيه .

عيون الجميع دامعة ، لكنهم يتطلعون
الى الاعلانات الزرقاء والى شحاذة تبيع
القطاير .

في ساحة الساء

وتنهاس اثان : ما الذي يجعل قلوبنا
قد دقت فيها المسامير ؟

أجل ، قلوبنا دُقت فيها المسامير

اذن ، هو شاعر . هذا هو السبب .

والشاعر هو ابن المشاغل يورغبر
ساخترويس شهيد جزيرة هيدرا . وقد جاء
الى مملكة الشعر عملا بذكريات عن امجاد
سابقة وتضمحيات جسيمة من أجل الحرية .
ولد في اعقاب إعلان الحرب العالمية
الاولى ، وينتمى الى جيل لم يقدر له أن يرى
في بلاده استقرارا ، فعلى سنوات من القلق
والتنخيط .

وقد اختار له ذوقه دراسة القانون وتأهّب
الفق لها ، ولكن في اعماقه تمرد
بأكبر ، أي قانون هذا الذي سيترتب
بدراسته ؟ وكان ذلك أول رفض يعطيه ، ولم

ساخترويس فتقول انه منذ ان اصدر اول
دواوينه عام ١٩٤٥ وكان بعنوان النسيون
وهو بطارد الزمن الضائع ، ويبحث عن
سنوات صباه . فيقول في إحدى قصائده :

الشمس سوداء

في حديقة امي ،

واي

بقبعة عالية

خضراء

يسحر الاطيار ،

وانا

جوفاء

لا أثق فيها

احصى السنين

وانتظرها

وكم يجيل للقارئ وهو يقرأ هذه
القصيدة أنه يرى وجه طفل ملتصقا بزجاج
نافذة ، يتطلع منها الى حديقة منسية ، يمكن
ان تولد منها الحكاية من جليد . ومن خلفه
بيت مهجور ، يحاول الشاعر ان يتفد من
غرفته الجرداء بعض الذكريات العزيزة .
وفي قصيدته المدايا يقول :

ليست اليوم دماء حراء ساخنة

الناس يجيئونني اليوم . ابتسمت لي
امرأة . اهدتني فتاة حمراء . واهداني
ولد صفراء .

يمشق أحلام أسرته . وفي قصيدته تحول
يقول الشاعر :

ذات يوم ، سأصبح نجما ، كما كنت
تقولين .

سأغسل الدم الذي ملق بيدي .

سألقى بالمسامير عن صدري .

لن أخشى صاعقة .

لن أخشى الديك المذبوح .

ذات يوم ، سأصبح نجما ، كما كنت
تقولين .

وعندئذ ستكونين طائرا ، ربما أصبحت
طاووسا .

اما أنا فسأحصل على براءتي .

ولا يلبث الاحتلال النازي لبلاده ان
يجرمه من ابيه ، فيبقى وحيدا مع أم ما عاد
لها في الدنيا الا ابنا الحبيب ، فكرست له
ايامها . ولم تعد تردد لحظة واحدة في تقديم
أية تضحية كبيرة او صغيرة من أجل أن يبقى
وحيدا على قيد الحياة ، فلا يملك ضمن
من ملوكا في المجاعة التي اجتاحت اليونان
ابان الاحتلال النازي . وراحت الام تبني
كل شيء كي تشتري زجاجة زيت او حبة
من البقول ، حتى أضحي البيت في النهاية
غرفا خاوية وحوائط جرداء ، اقتلع منها كل
ما هو خشبي كي يباع لقاء ثمن كسرة خبز ،
أركي يلقى به الى المدفأة في ليالي الشتاء
القاسية .

بلا ندم أو تردد :

أن ساخترويس ينتمى الى اولئك الذين ولدوا شعراء بلا ندم ولا تردد . وهو على استعداد على الدوام لكل التضحيات التي يفرضها شعره . ومنذ زوال الاحتلال النازي لبلاده إلى أن يتقلد أى عمل أو وظيفة من شأنها أن تعوق نشاطه كشاعر . وقد أفضى ذلك به يوما بعد يوم الى مزيد من العزلة . حتى انتهى به الأمر الى انهيار نفسى ، ظل يعاني من آثاره على الدوام . واستحوط عزلته هذه فيما بعد الى كوابيس ليلية تلازمه وتتسرب الى عطائه الشعرى . وفي قصيدته الجندي الشاعر يقول :

لم أكتب شعرا قط .

لم أكتب شعرا قط .

على القبور أرشف الصليان فحسب .
أن الشاعر مفرط الحساسية ، يتعذب في حياته مع الآخرين ، ويتعذب ايضا في عزله :

وعندئذ رأيت السحابة الحمراء تكبر
وتشعل قلبى ،



والأخرى الرمادية مثل الدخان
من اعماق تبخير
وترحل .

فراغ مهول بداخله ، ومن حوله . يحاول أن يشغله بهذه السحابة البديعة . وهو يرنو على الدوام الى السماء ويتكلم في قصائده عن الشمس والقمر والنجوم . ولكنه على خلاف كثير من رفاقه الشعراء يصور القمر والنجوم عدوانية الطابع ، جرداء صخرية ، باردة . ويعربها من كل غلالة رومانسية . لها هو يقول في بيت من ابنياته أنقض قمر أحمر مسحور ، يحاول الفكك من ملأسله ، مثل ثور مذبح . وتغلو الشمس ، تلك الكرة السوداء في البحر أو تصبح شيئا مثل الصاعقة . ولنسمعهم يقول سنشك بديننا بقوة ، حتى يستحيل أن يفصل أحد بيتنا . وسنهورى الشمس متفضة ، وتحطم كل شيء .

عصفور الكناريا

لم يتسع للشاعر في سنوات صباه ان يستمتع بالشمس الضاحكة ، فقد كانت بالنسبة له موتا على الدوام . وفي مئات القصائد التي خطفها لنا شعراء سنوات ما بعد الحرب سنسمع هذه اللغمة دوما . وقد ظل ساخترويس مثل شعراء جيله لا يجد مشربا لدواوينه ولا نقادا جادين لأعماله . وليس بالشيء حينئذ ذلك الاحساس بالاغراق والعزلة الذي يجاصر بظلمته قلب الاديب الذي يهمل جمهور القراء والنقاد . ولكن لن نثبت العجلة ان ندور ، وبين

النقاد مبلغ تجهنهم على ساخترويس مرتين . وتدرس قصائده لطلبة الجامعة . ويؤلف عنه دكتوريس مارونيتيس الأستاذ بجامعة ثيسالونيك كتابا أصدره عام ١٩٨٠ بعنوان البشر والالوان والآلات في شعر ميلتوس ساخترويس ومن قبله أصدر الناقد يانيس دالاس كتابا بعنوان مدخل الى شعر ميلتوس ساخترويس نشر عام ١٩٧٩ . ووضع بعض من كبار الموسيقيين اليونانيين من أمثال مانوس خادزidakيس وازغيريس كوناذايس ويانيس سبانوس الحاناً لكثير من قصائد ساخترويس ، التي بدأت تكشف لهم مكامن الجمال فيها .

حقا ، ان ما يقرؤه ساخترويس في قصيدته عصفور الكناريا إنما يصدق عليه ، يقول الشاعر :

هناك حيث تهب أشد الرياح ضراوة
ندروه لبرد التلوج
متحوه ثوبا أسود
ورباط عنق آخر

وشمسا ثقيبا مسمار فراحات تقطر
زجاجا أسود
ودماء على السم
ورمحا

وعصفور كناريا
تصبوه هناك حيث ينتفضى الجسد لما
ندروه للموت
كى يتلاأ ضياء
مثل الفضة ◆



اشكالية النقد العربي حوار د. شكري عياد

أجرى الحوار: عصام عبد الله

● (اشكالية النقد العربي) من القضايا الملحة التي فرضت نفسها على الواقع الثقافي العربي في الآونة الأخيرة. ويدعو أن الخلاف حولها قد اتسع وأن البحث تشعب، وأن القضية أصبحت ككرة الثلج في تكبر وتتضخم كلما دحرجت بالحجار والجلد. فما حقيقة هذه القضية؟ وكيف يراها ناقد كبير عكف على نفسه أصوامها ليبحثها ونقض مغاليتها مثل الدكتور شكري عياد؟ ●

د. شكري محمد عياد.. في سطور

- ١ - البطل في الأدب والاساطير. (دراسة)
- ٢ - طاغور، شاعر الحب والسلام. (دراسة)
- ٣ - دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد. (دراسة)
- ٤ - فن الشعر (أرسطو طاليس). (دراسة تاريخية مع ترجمة حديثة).
- ٥ - رواية (المقامر) لدستوفسكي. (ترجمة)
- ٦ - رواية (اعتراق منتصف الليل) لجورج ديهايل. (ترجمة)
- ٧ - طريق الجامعة. (مجموعة قصصية)
- ٨ - عيد ميلاد. (مجموعة قصصية)
- ٩ - زوجتي الرقيقة الجميلة. (مجموعة قصصية)
- ١٠ - رباعيات. (مجموعة قصصية)

- من مواليد محافظة المنوفية عام ١٩٢٦ م.
- أستاذ الأدب العربي والنقد بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وبجامعة الرياض في المملكة العربية السعودية (سابقاً).
- منح درجة الماجستير في الأدب من جامعة القاهرة عام (١٩٤٨) عن موضوع «وصف القرآن الكريم ليوم الحساب» (دراسة فنية).
- نال درجة الدكتوراه عام (١٩٥٣) لدراسته عن «تأثير كتاب الشعر لأرسطو في الأدب العربي».
- منذ عام (١٩٣٦)، حتى الآن، واصل نشر قصصه ومقالاته في العديد من الجرائد والمجلات المصرية والعربية.
- من مؤلفاته في مجال الدراسات الأدبية والنقدية والترجمة والإبداع:

■ في مقدمة كتابك (دائرة الإبداع) عرضت مشكلة النقد العربي الحديث ، وقلت في عبارة مكتفة ومركزة : « كانت الجامعة ، طلاباً وأساتذة - تشرع بالضياء بين منهج قديم لم يتأصل ، ومنهج حديث أو يظن أنه حديث - لم يغربل . »

فلماذا نقصد بالمنهج القديم والمنهج الحديث ، وماذا تعني بالتفاصيل والغربة ؟

○ الواقع أن النقد العربي الحديث قد مرّ بمرحلتين : مرحلة نقد أكاديمي تاريخي مرتبط بتاريخ الأدب ، إلى درجة أن (طه حسين) في مقدمة كتابه « في الأدب الجاهل » عام (١٩٢٧) لم يفرق بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وأيضاً كتاب (أحمد صيف) « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، والذي سبق كتاب طه حسين بسنة أعوام ، قد نحا نحو هذا المنهج التاريخي . غير أننا نجد في اصطلاح (بلاغة العرب) محاولة اصطلاح جديد يقصد به النقد الأدبي لا علم البلاغة كما هو معروف . وإن كنا نجد في كتاب أحد ضيف ملاحظات ، نستطيع أن نعتبرها نقدية صرفة من مجموع الأدب العربي ، فقولته مثلاً : « أنه أدب إجتماعي شكلاً وفردى مضموناً ، في حين أنه يصور أن الأدب الأدبي ، والذي يتخفى أن يكون عليه أدبياً ، أدب إجتماعي مضموناً وفردى شكلاً . ويتضح ذلك من كلا منا عن احتفاظ الشعر مثلاً بالشكل التقليدي للقصيدة ... الخ » ، فكان فيه هذه الملاحظات النقدية العامة وإن كان يغلب عليه الجانب التاريخي الذي يعتبر الأدب صورة من الحياة والعصر والبيئة . بعد ذلك حدثت نقلة تكاد تكون مفاجئة . ربما كان الذنب فيها راجعاً إلى تمجيد الدراسة الأكاديمية عندنا في حين أنها لم تعد تؤثر في الحياة الثقافية كثيراً . فالحياة الأدبية والفنية بوجه عام كانت مستعدة لتقبل شيء أكثر حيوية ، فجاه النقد الجديد (بين الأريستين والسنتينيات) وهو نقد النص من داخله والنظر إلى الأدب بل أنه عالم مستقل وأن للعمل الأدبي منطقة الخاص وينبغي ألا يحكم فيه شيء خارج عنه ، لا من نفسه الأدبي المبدع ولا من بيئة الاجتماعية أو الثقافية التي عاش فيها ، ومن ثم كانت نقلة مفاجئة . ويكاد يكون هناك انقطاع بين الرحلتين . والحقيقة أن الكلام الآن عن (البنيوية) ما هو إلا استمراراً لهذا

النقد الجديد (The New criticism) وهو اصطلاح أطلقه (رشاد رشدي) على النقد الأمريكي الذي حمله إلينا ، وقد تكون ملاحظة تستحق الالتفات أن النقد البنيوي في أول عهده ، وقبل أن يتطور ، كان يسمى بالنقد الجديد ، وهو ليس إلا استمراراً في الحقيقة للمنهج الفني ، إذا شئت ، أو المنهج الإجتماعي . هذان هما النهجان القائمان ، ولعل عندما قلت أن الاتجاه التاريخي لم يؤصل لآثارنا بعربنا بسرعة على هذه المرحلة التاريخية ولم تعمق في حياتنا النقدية ، كنت أعني أن هذا المنهج التاريخي قد تحول إلى مجموعة من الدوائر ، حسب تعبير صديقنا الدكتور عبد الحميد يونس ، دائرة الحياة السياسية أدخلها دائرة الحياة الثقافية أدخلها دائرة الحياة الفنية وأخيراً نضع الكتاب أو الشاعر أو ما شئت ، إلخ ، في العلاقة بين هذه الدوائر لم تكن واضحة وهل هي متداخلة أم متماسة متقاطعة ؟ وإين منها الأثر الأدبي المطلوب ؟ وهذا الذي أعصده من أن المنهج التاريخي لم يؤصل . وأما المنهج الجديد فهو بالفعل لم يغربل لأنه لم ينتقل إلى الآن . فإيا يعرض عندنا أو ما يقدم لفراء الأدب والنقد من دراسات بنيوية ، إما عرض يحكي فقط ماعند الآخرين ، وإما تطبيق أمين وغخلص وحرفي ، تطبيق التلميذ الصغير للدراسات البنيوية . وهذا هو وضع النقد الآن وهو وضع لا أرضه .

■ قراءة النص الأدبي وتساوله ، من المشكلات التي تواجه الأدب والنقاد على السواء ، في ظل هذا الازدواج للغوي والمبهمي ، فكيف ترى هذه المشكلة ؟

○ هذا بلاء آخر ، وكما أعلنت في مقدمة كتاب « دائرة الإبداع » وفي ثناياه ، انني أعده أحد أجزاء ثلاثة يليه الجزء الثاني وسيكون عن (اللغة والإبداع) . وأصحح لي قبل الإجابة عن سؤالك أن أعرض لمشكلة اللغة ، فكما أن عندنا أمراضاً متوتنة مثل الانكلستوسما والبهلارسيسا ، وفي اقتصادنا أمراض هيكلية كما يقال ، فعندنا أيضاً أمراض هيكلية ومتوتنة في استغلالنا للغة ، لأن اللغة العربية الفصحى ، لغة

■ أدعى أننا لانتقن الفكر بأية لغة !

الثقافة ، لا هي بالنسبة لنا لغة أجنبية اقتناها ، ولا هي لغة لصيغة بحتاً وفكرنا كلغة أم . فاللذين يتقنون منا اللغة الأجنبية ، يتقنونها أكثر من العربية . ويؤسفني أن أقول أنه حين بين المتخصصين في اللغة العربية من لا يتقنها أيضاً . وقد تقبل منهم هذا ، ولا تقبله من متخصص في اللغة الانجليزية أو الفرنسية ! فنحن لا نتقن اللغة العربية حتى كلغة أجنبية وإذا كانت اللغة العامية هي اللغة الأم ، وإذا كانت هي لغة الفكر والوجدان التي يمكن أن نتقنها ، وأنا أدعى أننا لانتقنها أيضاً لأننا لانتقن الفكر بأي لغة ! ، فإذا جعلناها هي لغة الثقافة كما هي لغة الحياة اليومية التي كان يقول عنها رشاد رشدي ، وكان من أكبر دعائنا ، اللغة التي يعلم بها الإنسان ويجب ويكره بها بل ويشتم بها أيضاً ، هذه اللغة لم تطور ولم تعطى الفرصة لتصبح لغة الثقافة وهذا هو المرض الهيكلي للغوي عندنا . وهذا يدخل في صلب سؤالك لأنه إذا كان هذا هو استعمالنا للغة دفعها لما فكيف نقرأ نصاً قد لا يكون معاصراً ، وحتى بالنسبة للنص المعاصر ، أنا أدعى أنه يكاد يكون محكوم عليه بالضعف لأن اللغة المشتركة بين الكاتب والقارئ أضعف من أن تستجيب فكرًا عميقاً أو احساساً مرفعاً أو تعبيراً فنياً مركباً من أشياء مرفعة صعبة كما هو حادث في الفن الكبير ، وهذا بالنسبة للنص الحديث أو المعاصر ، أما بالنسبة للنص القديم فللسألة أكثر تعقيداً بالتأكد لأنه إذا كانت اللغة نفسها غير موجودة ، أو الفهم للشئ الأصيل غير موجود ، فكيف بالانتقال إلى عصر مختلف له اصطلاحاته ومفرداته المختلفة ، وهي مشكلة في غاية الخطورة ، وأهم بكثير من مشكلة المنهج النقدي .

■ لاحظ أن أغلب المعارك النقدية بين جيل : طه حسين والعقاد ، ومنصور وعوض والعالم وأنيس ، كانت ذات صفة سياسية والشعر ما قضية (الانتزاع في الأدب) أو العلاقة العضوية بين الأدب والمجتمع . إلى أي حد يعكس هذا الرأي ؟ وكيف شكلت السياسة خريطة الأدب والنقد العرب ؟ وأين شكرى عياد الناقد من هذه القضية ؟

○ أحاول أولاً الإجابة عن الشرط الأول من سؤالك ، وهو نظرة إلى الحلف عن جوابات هذه القضية . أولاً الصراع بين جيل طه حسين والعقاد وجيل العالم ومن إليه

أجل لذة خاصة به وهي لذة (المحاكاة) وقد تكون مشتركة بينه وبين غيره من الفنون لكن لكل نوع أدب أو فن كيفية المحاكاة الخاصة بهذا النوع وينبغي المحاكاة صفة تميز الفن عموماً عن أي نوع آخر من النشاط ، ومن هنا يصبح قريبا من جماعة (أدبية الأدب) - إما عندما يتكلم عن (علة غائية) للأدب بحكم تفكيره الفلسفي ، أو عن علة غائية للتراجيديات بعفّة خاصة فيقول أنها تثير انفعالي الشفقة والحزن لتطهر من هذه الانفعالات فيمكن أن نقول أنه هنا يتحدث عن تأثيرها الأخلاقي ، ويقترب مما يسمى بـ (التنقيص) بلغة علم النفس المعاصر . لكن اعتقد أن القول بأن أرسطو قد ذهب في كتابه (فن الشعر) إلى غاية أخلاقية مباشرة ، فيه شيء من المبالغة في موقف أرسطو ، بيد أن القول بأنه أقرب إلى الشككيين أو النيسوريين أو أصحاب أدبية الأدب ، ربما يكون أكثر معقولة من القول بأنه (اخلاقي) ، لأنه اعتبر الأخلاق أو الشخصية عنصر من عناصر التراجيديات ولكن ليس لتحقيق غرض أخلاقي معين ، وإذا كانت المسألة هي أنه يثير انفعالات معينة من أجل تطهير هذه الانفعالات ، مجرد التطهير ، فإن التطهير في حد ذاته لا يجعله أخلاقيا .

■ قضية (الالتزام في الأدب) أو بمعنى آخر ما حدود المبدع في التصرف في الموروثات والأساطير ؟ خاصة وأن (الموضة) هذه الأيام في الأعمال المسرحية هي استلهام التراث ؟

لا أرى أن كلمة (الالتزام) تعبر عن قضية استخدام التراث ، لأن القضية هنا تتعلق بالشكل أو بأداة التعبير ، بمعنى التعبير عن خلال الرموز التاريخية والأسطورية ، فالعمل الأدبي هو في الحقيقة عمل واحد ، ونحن نقول أن الشكل يبتغي من داخل العمل الأدبي أننا لا ندخل في قضية علاقته بالمجتمع أو غيره . ولكننا ندخل في قضية

الصنعة الأدبية . وفي اتجنلنا مثلاً هناك من المخرجين من يقدم مسرحيات شكسبير بملابس عصرية وبلغة عصرية بل هناك من يعتمد إلى كسر الأبعاد التاريخية بصورة متممعة بالحديث عن الحاضر في وسط الحدث التاريخي ، وواضح هنا أن المسرحي سواء أكان كاتباً أو مخرجاً لا يخشى الرقابة ولا يذمعه إلى هذا خوف من يطفئ أو خلافه وإنما الذي يذمعه إلى ذلك هو اعزازه بتروات شكسبير ، ورغبته في اصطالته وجسود عصري ، وهذا الدافع هو روح العمل الذي يقوم به الكاتب الذي يدخل في النص التاريخي إشارات عن الحاضر تتناقض مع الفترة التاريخية التي يتحدث عنها . أما في وطننا العربي فأتأخس أن يكون الخوف هو دافع كتابنا أو شعرائنا ، وشيء طبيعي جداً أن المبدع لا يحب أن يلقى به في السجن ، لكن هو يذهب إلى أقصى مدى من الحرية يستطيعه ، واستخدام التاريخ أو الأسطورة كغطاء للحاضر ، مجرد غطاء ، في نظري ليس عملاً فنياً محترماً لأنه لا ينبعث من رؤية إنسانية أو رؤية فنية حقيقية ، وإنما هو ينبعث من أن الكاتب لديه كلمة يريد أن يقولها ويخشي في الوقت نفسه من قولها بشكل يرتبط مباشرة بالحاضر ، وهنا تلهوا شكالية الفن ، لأن الكاتب يقول معنى مباشرة ولكن ليس لسان وزير أو حاكم من الممالك مثلاً ! فليباشرة ليست مطلوبة فنياً ، إذاً معنى هذا أن لديه شيء يمكن أن يقال بصورة مقالة أو خطبة أو عرض حال ولكنه يذمعه هو نفسه في داخل أسطورة أو قصة تاريخية ، وهذا النوع من العمل الفني غير ناجح على الإطلاق .

□ هناك نغمة يتردد صداها في سيمفونية رتيبة بين الأدباء وهي كيف يصل الأدب العربي إلى مستوى (العالمية) ؟ فما رأيك ؟

● الأدب له وظيفة حيوية وهو قائد لمجتمعه ، ولست أدري ما سبب تمسك كثير من الأدباء بالعالية ، وأنا شخصياً أكره للأدب العربي الآن أن يكون عالياً ،

وأعاليها : هذه خطوة سيئة إلى أقصى درجة بالنسبة للأدب العربي . . لماذا ؟ لأنه لكي يستطيع أن يكون علماً ينبغي عليه السير في الأدب العالمي ، وينبغي عليه أن يتأقده عن بيئة العربية ، فالطريق إلى العالمية هو أن تكتب شعراً عربياً مثلاً لكي يترأفك أو أن تكتب قصصاً جنسياً مكشوفة ومفسوحاً ، فليبالغة في الصراحة الجنسية أصبحت (موضة) في الأدب الروائي والعفصمي وهذا هو الطريق المؤدى إلى العالمية ، لكن ليس الطريق الذي تؤثر به في شعبيك ، ومهمتك الأولى أن تؤثر فيه بعد ذلك تدخل في الأدب العالمي . وأنا شخصياً أرى الأجيال الأدبية المعاصرة تشغل نفسها ببقاها للفنون الأدبية الحديثة ، أي بسلطان (تكتيك) القصة والرواية والمسرحية وهذا غاية في الخطورة لأن الأدب ذو طابع قوي مميز وليس مجرد تكتيك وإنما هو (روح) أولاً . واعتقد أن أدبنا العربي المعاصر يفتقد اليوم هذه الانجابية الروحية ، وهذا ما يعوق وصوله إلى القاريء العربي أولاً ثم العالمية ثانياً . وأود أن أطمأن من يتلهفون إلى العالمية وأقول : ستعرفون في الغرب وسيتكون لكم ما أردتم ، أدباء من الدرجة الثانية أو الثالثة في الأدب العالمية ، ولن يكون لكم أي تأثير يذكر في عالمكم العربي !

■ استأفذا (د . شكرى حياد) ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، هل نستطيع القول بأن لدينا مخرج فني عربي متم ولحماً ؟ ولم ؟

● أقولها صراحة ، لا يوجد عندنا شيء عربي ، لا فكر عربي ولا أدب عربي ولا لغة عربية ، وإنما نحن خليط ثقافي وحضاري لم يتطور فيه شيء ، يمكن أن نقول عنه المثلث الحقيقي لهذه الحضارة . واعتقد أن السبيل الوحيد هو الاصلاح والأمانة مع النفس أولاً وفي التعامل مع الآخرين ومشكلاتنا ثانياً ، وهي صفات أخلاقية بحتة ، ولذلك أنا أرى أن كل أدب جيد ولكن جيد في وضعنا الحالي هو أدب أخلاقي بالضرورة لأن شخصيتنا القومية لم تتمسك إلى الآن وهذا ينعكس علينا كأفراد لما قيمة الأدب إذن ؟ إن لم يساعد على هذا التماسك ! وهذا الذي أقصده من قولي بأن يصبح أخلاقياً ، ولا أقصد بذلك أن يقول الأدب (عيب) أو (حرام) ، أو أن يناهض بـ (الحجاب) أو (النقاب) وإنما أقصد أن يساعد على تقويم الشخصية العربية والمصرية ◆

في العدد القادم :

الرواية المصرية المعاصرة
ملف خاص



دراسة

وبصره وأنشى سره يدور شمشون عند
يسيسو - حول اللذيق ولكن حتا يسسقط
مثليا سقط شمشون في التوراة .
كتب معين يسيسو هذه المسرحية بعد
نكسة ١٩٦٧ ، ومثلت على مسرح
توفيق الحكيم ١٩٧١ .

« ولعل المسرح السياسي هو اللون الذي
ميز الاتجاه المسرحي بعد نكسة يونيو
١٩٦٧ . . لقد بدأ المسرح الحديث بعد
١٩٦٧ مرحلة جديدة إذ أخذ يشارك في
حوار الأمة العربية كلها ، هذا الحوار الذي
وضع في ذلك التساؤل الكبير : من نحن ؟
إلى أين ؟ كيف ؟ لأن المسرح أداة ثورية
بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة (١) .

استلهم يسيسو شخصياته من الموروث
الديني ومزج بين الشخصيات الدينية
والمسرحية لتجسيد رؤيته المعاصرة للقضية
الفلسطينية منذ حرب ١٩٤٨ إلى نكسة
١٩٦٧ ، واستطاع توظيف التراث للدلالة
على إصابة الحركة العربية الصاعدة بعد
النكسة بخيبة أمل وارتعاج السوجدان
العربي ، وللتعبير عن الحلم بالثورة وبحرك
القضية العربية .

استطاع يسيسو توظيف الموروث
الديني ، فاستمد شخصياته من تلك
الشخصيات الدينية التي عاشت تجربة
شبيهة بتجربة فلسطين ، وجعل منها نموذجاً
رمزياً ثرائياً يشلقى فيه صوت فلسطين
المعاصرة بهذه الأصوات التراثية .

تمتد شخصية سيدنا يونس من أهم هذه
هذه الشخصيات ، حيث تمتزج شخصيته
بشخصية ابن ريم الضائع المسجون وراء
الأسلاك الشائكة وقد أطلقت عليه ريم إسم
« يونس » ، فيونس وقع في ظلام السجن
والاعتقال مثلهما وقع سيدنا يونس في ظلام
ابتلاع الحوت ، وكان يظن الحوت وعلامة
ومسكناً له حتى آمن بربه وسبح بحمده فغفر
له وأخرجته من بطن الحوت (كما ورد في
القرآن الكريم (٢) ويونس عند أهل الكتاب
هو يونان بن أمثاي وقد أمره الله بالذهاب إلى
مدينته « نينوى » لدعوة أهلها إلى الإيمان وقد
كثر شرهم فهرب يونان من وجه الرب إلى
ترشيش فنزل إلى يافا ووجد سفينة ذاهبة إلى
ترشيش فنزل بها ، فأرسل الرب ريحاً
شديدة حتى كادت السفينة تترقق ، وعمل
المسافرون قرعة لمحرفة من كان سبياً في
غضب الله فخرجت القرعة على يونس الذي
حذتهم بقصته وأشار عليهم بأن يلقوه في

يسترجم يسيسو في مسرحيته الشعرية
السياسية (شمشون ودليلة فلسطين
والاحتلال الإسرائيلي ، فتدور الأحداث في
عربة هاجر ركابها من فلسطين مشيراً إلى
حرب ١٩٤٨م وهجرة أهل فلسطين من
الوطن هروياً من الإضطهاد الإسرائيلي ،
وهاجرت الأم « ريم » وقد احتفظت أثناء
رحيلها بالصبرة وألقت بطفلها من هول
الربح ، ولكنها ما زالت مرتبطة بالوطن
تحاول تمزيق الأسلاك الشائكة للوصول إلى
الابن والأرض الضائعة بينما ما زال يملك
الآب مفتاح البيت وأوراق بيارة الحوز ،
ويدعو إلى الثورة ولكن القضية متوقفة
بتوقف العرب وتفتقد الصرافة القدرة على
التنوير للمستقبل ثم تتطور القضية لتشمل
الأمة العربية عند نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ ،
ويرمز بشمشون الإسرائيلي إلى الاحتلال
بينما تقف دليلة الفلسطينية في مقابل هذه
الشخصية ، ويحاول اغرامها باخراجها من
السجن بشرط أن تحون وطفها ، ومثلاً دتر
شمشون المعبد في القصة التوراتية
(الإصحاح السادس عشر) وسقطت
أحجاره على شمشون والفلسطينيين ، يحاول
في مسرحية يسيسو تعبير العرب وكما دار
شمشون حول الطاحونة عندما فقد قوته

« يقول أدونيس « الشعر رؤيا بقاعل ،
والثورة فعل برؤيا » موضعاً بذلك الجدل
بين الشعر والثورة ، وما في الشعر من شوق
إلى الحياة المتحركة المتغيرة المتصاعدة ،
رماً في الثورة من نار الإلهام الشعري ، ولقد
كانت دائماً القفزة من الرؤيا إلى الفعل بهذه
الرؤيا ، طموح الشعراء الكبار كما كان كبار
الثوار حالمين كباراً !! » .

لقد تجلّى اللقاء الشعري الدرامي -
الثوري في مسرحية « معين يسيسو » مثيراً
قضية العلاقة بين الدراما والثورة ، إذ كيف
يتصل الشعر الملبث من الحلم بالفعل
الدرامي وبالفعل الثوري الذي يقتضي نظراً
موضوعياً يقيم الواقع ويحرره على تغييره .

يقول يسيسو مبيناً عن الجدل بعين
الشعر الدرامي والثورة في مسرحيته مأساة
« جيفارا » على لسان جيفارا :

لسنا في مسرح
أنا لست أمثل دوراً
فالثورة ليست مسرح
هي ذى الأسلحة ملددة فوق الأرض
هي لكم الآن
ماذا تنتظرون؟

اليم ليسكن عنهم غضب الله فالقوه فالتقمه
الحوت حتى دعا يونان ربه في جوف الحوت
فلفظه^(٤) .

رمز ببسبو بهذه القصة إلى قضية
فلسطين ، فيشير إلى اللوحة الثانية من الجزء
الأول من المسرحية إلى فكرة الخروج من
جوف الحوت ويقدم الأب بالدعوة إلى
اصطياد الحوت والبحث عن صياد يقوم
بشخصية المفلد البطل يستطيع اصطياده
لا استخراج فلسطين من بطنه ، فيقول
غاطباً الصياد :

أنت صياد الحيتان

كدت أقول له ، إن كنت تريد الحوت
فاحلل مجذالك واضرب في البحر .. وراه
الحوت^(٥) ..

ولكن إسرائيل قد ألقت بالهوت حل وصال
الشاطيء فكيف تتمكن شبكة الصياد من
اصطياده ؟

ثم تتجمع أجزاء الصورة (الحوت -
يونس - الانتلاع - الخروج - ما يمد
الخروج) فريم تبحث عن ابنتها يونس وقد
ألقت به في أرض فلسطين (احتفظت
بالصرة وألقت بالطفل) أثناء هجرتها منها
نتيجة للرعب والأرهاب فقد ارتكبت اليهود
في ١٩٤٨ فظائع تقشعر لها الأبدان في
فلسطين ومنها مذبحة دير ياسين مما اضطر
عدد كبير من الفلسطينيين إلى الهجرة -
وابتلع الحوت ، تقول :

يونس يا ولدي ..
أي الحيتان ابتلعك ..
واعتقلك في صدره ..
معتقل يا ولدي أنت يطن الحوت .
معتقل منذ ولدت .
هل حكم عليك بأن تبقى في البحر .
والحوت يدور^(٦) ...

وتدعو ريم إلى البحث عن طفلها « يونس »
فمن مقطع من خاتم خنثى في البحر يفتلس
ليبحث عنه في بال من ضاع منه ابن الوطن
ومنقذه . وفي اللوحة الثانية يهدد « ببسبو »
للتدخل العرب (مصر - سوريا - العراق)
في حرب ١٩٤٨ لا نقاذ فلسطين فيجب أن
يطعم يونس بالبارود ليحقق الانتصار بل
ويغفر البارود جسده بدلاً من ورق التوت
مستلها قول تعالى : « فنبذناه بالبراء وهو
سقيم ، وابتئنا عليه شجرة من
يطخين^(٧) » ، تقول ريم :

كن حذار يا يونس .

مع ببسو



أنا أعرف أنك حريان

لكن سيجيء إليك

من سوف يفتلك بأوراق^(٨) النقد

حتى أحدثت الأمن المتحلة في ديسمبر
١٩٤٨ قراراً بدعوة إسرائيل إلى السماح
بعودة اللاجئين العرب إلى بلادهم فتوجهت
ريم تولف القضية عند هذا الحد ، فإذا بها
تصاب بالاحباط بعد نكسة « يونس » ، فضاع
يونس وعاصم وضاعت ريم نفسها ،
وضاعت سيناء وخزة والمرفعات السورية ،
فتقول الأم في اللوحة الثانية من الجزء
الثاني :

الأم : كانت ريم ..

تبحث عن ولد ضائع ...

عن ولد يدعى يونس ..

وأنا الآن

ابحث عن عاصم وافتش عن

ريم^(٩)

وبالرغم من وقوع يونس في يد الاحتلال
الإسرائيلي (رمز إليه ببسبو بشخصية
شمشون) وفي يد شمشون الإسرائيلي
إلا أنه ما زال قطرة دم حيية في شريان ريم
ولابد أن تخرج .

كما استلهم ببسبو قناع « الرجل
الباتيو » للدلالة على الرغبة في الخروج من
الماء ، ففرق الرجل أحياناً ، وطفا أحياناً
أخرى ، لكنه لم يستطع الخروج إلى
الشاطيء ، هذا الرجل مثله مثل يونس
عندما أراد انقاذ ركاب السفينة ولكنه وقع في
ظلمات الانتلاع وغرق الرجل في الباتيو
نتيجة لتساع دائرته فأصبح أكبر من
المستطع ، أكبر من حمام السباحة ، أنه بحر
يمتدح الحيتان . ويهي « ببسبو » مسرحيته
بالعلم ، الحلم بعودة يونس ، فريم تلمح
وجهه مع ظهور اللون الأخضر متمشلاً في
زنازل ويرق ممهداً لسقوط الأمطار .

الزنازل الأخضر

البرق الأخضر

أن ألحك الآن

يونس يا ولدي

أن ألح وجهك^(١٠)

كما استلهم قصة بلقيس ملكة سبأ مع
سليمان من التوراة والقرآن الكريم ،
وبلقيس (كما ورد في القرآن الكريم) قد
كفر أهلها وسجلوا للنفس من دون الله ،
وعظمت نفوسهم وتكبروا وتجبروا فأراد الله
أن يبرهن قدرته فأرسل إليهم سليمان ،

في ملوك حمير) وهي قصة اختبار بلقيس
لبنة سليمان ، وقد سألته : « أخبرني عن
ماه روى ليس من أرض ولا من ساء فقال
سليمان للجن : اركبوا هذا الخيل فاجروها
فلإذا تصيب عرقها فخذوه وجيشوني به ،
ففعلموا وآتوه بماء كثير من عرق الخيل فقال
لها : هناك يابلقيس ماه روى ليس من أرض
ولا من ساء^(١٦) وكانت يقول ان بلقيس
فقدت ماء الأرض والساء واحتفظت بماء
عرق الخيل عندما اتصلت بسيدنا سليمان
وفقد الفلسطيني وطنه عندما هاجر منها :

الواحد منا يهجر بيته

يهجره وليبت آخر ..

فاليبت الآخر يصبح كل العالم ..

والعالم يصبح مثناه ..

من يحمل حجراً في الخفي ، ليقيم به

بيتا ..

فلتقطع يده يا عاصم^(١٧)

استخدم يسوع قصة مريم العذراء
ودلدتها للمسيح كرمز لقضية فلسطين
وتوقفها ، فحركة ابن مريم تعبر عن ذلك
التوقف فهو لم يكن يرفع عينيه عن عين
مريم ، فظفراته ثابتة إليها ، يوشك أن
يتكلم وهو ما يزال في المهد صبياً مثله مثل
المسيح لينفذ أمه ويعلم عن نبوته^(١٨) ولكنه
لا يتكلم فلن نتحدث المعجزة ولن يسود
المسيح لإنقاذ شعبه فالقضية ثابتة وابن ريم
هو ابن فلسطين وقد ألقته أمه على أرض يافا
قبل هجرها فوضع من الذناء نساء فلسطين
ولم يرضع من ثدي أمه فهو شخصية تعبر عن
الجماعة وأملها (وكانه نذر منذ مولده لانقاذ
شعبه :

لم يك يبكي أبداً

لم يك يتشم ، ولم يك يرفع عينيه عن

عيني

لكنه يمكس يدي

كان كمن يوشك أن يتكلم

كنت أخاصف من المعجزة وأخشى أن

يتكلم

لم اك مريم

أما لنبي

فأنا امرأة من يافا

مثل كل نساءك .. يافا ..

لم يك يرضع من ثدي

جفت كل ينايبع الصدر وكل ينايبع

الأرض ..



يلقي في الكف المحروقة يبلور القمح

ثم تمر الأيام ولا عود أخضر

ينبت في راحة هذى الكف

وهناك يابلقيس

خلف الاسلاك الشائكة وعلف الضوء

الأحر

الأرض هناك

ما اعظم حزن الفلاح إذا سقط المطر

وما كان الفلاح على أرضه ..

عندئذ يابلقيس ..

تصبح قطرات المطر كقطرات

القصدير ،

وقطرات الكبريت الملتبة

تسقط فوق الرأس وفوق

الكف ..^(١٩)

ربما استهلم يسوع هذه العلاقة بين المطر

والأرض من قصة (وردت في كتاب التيجان

واختبرت بلقيس سليمان حتى تأكدت من
صدق نبوته ، واسلمت للامم^(٢٠)

والثورة لا تعرف قصة ملكة سبأ بهذا
الوصف إنما تذكر أنها أتت إلى سليمان بعد
أن سمعت بحكمته ، وشاهدت بنفسها
تلك الحكمة العظيمة قائلة له (طوبى
لرجالك وطوبى لمعيدك هؤلاء الواقفين
أمامك دائماً السامعين حكمتك . لكن
مباركاً الرب الهك الذي سر بك وجعلك
على عرش اسرائيل^(٢١) !

ويقول د . عبد الوهاب النجار :
« ولعل اتصال ملكة سبأ بسليمان كان سبباً
في وجود الديانة الموسوية في بلاد اليمن وأن
ذلك هو الأساس الذي بنى عليه (ذر نوس
الحميري) دخوله في اليهودية نكاية بالدولة
الرومانية الشرقية التي أرسلت إلى اليمن
التسوس مقدمة لاستعمار اليمن فلم ير
أنكى لهم من الدخول في اليهودية وتعصب
لها حتى قتل أهل نجران ونجد لهم الاخلاود
وخرقهم بالنار^(٢٢) .

يبدون يسوع قد تبني هذا الرأي فيشير
إلى هذا الاتصال وآثره في ضياع الأرض ،
فيقول على لسان الأب :

حتى أصبحنا في هذى العربة
من ليس له أرض ، ليس له مطريا
بلقيس

هذا هو ما بقي من الأرض .

راحة هذا الكف .

ساذاً يفعل يابلقيس الفلاح صدق

المطر ؟

إذا لم يك يملك إلا راحة كفه ..

قطعة أرض

أيقظ الكف بحجرائه ؟



في اليوم الأول من يسونيو كنت

ملك ...

في اليوم الثاني والثالث والرابع والخامس

كنت ملك

وكسرناهم كزجاج النافذة .. وكنت

ملك ...

وأنا الآن ملك .. (٢١)

وبالرغم من اعتقال شمشون لريم

فمازالت هي الأقوى لمشروعية تواجدها في

وطنا بينما يصبح شمشون جسدا غريباً على

أرض فلسطين عما يدور به شيئاً فشيئاً ،

يتضح ذلك في قول راحيل نفسها :

راحيل :

لكن ما زالت ريم هي الأقوى

ما لم تكسرها

أنا لا أهدي يا شمشون (٢٢)

ونالنا استطاعت دليلة إفشاء سر

شمشون وإذلاله بدوراته حول الطاحونة

بعد أن فقد بصره ، يلود شمشون عند

« بيسو » حول الملغف في حركة جنونية ليد

مر فلسطين ونفسه مثلاً دمر شمشون للمعد

عليه وعلى الفلسطينيين لاحتيا سيق شمشون

وستقم إسرائيل معه نتيجة لا تقسمها على

نفسها أو لتصادم من المجتمع العربي داخل

إسرائيل ليصبح شوكة في جسدها الغريب .

وبالرغم من أننا لا نعرف على وجه الدقة

موقع العربة التي دارت فيها أحداث

المسرحية وعاشت شخصياتها إلا أن معظم

أحداث القصص الدينية التي استلهمها

بيسوتلور في أرض فلسطين وتشير إليها ،



كنت أطوف به ، ترضعه هدى الام

وتلك الام

يرضع من هذا الثدي ومن ذاك

الثدي ...

كان كمن يبتئ ...

كان كمن كتب عليه

أن يرضع من كل الاثداء

إلا من ثدي أمه (٢٣)

واخيراً استعان بيسو بقصة شمشون

ودليلة في التوراة في اللوحة الثانية والثالثة

والرابعة من الجزء الثاني لتوضيح نكسة

١٩٦٧ وقد احتلت الأرض وأصبحت

أنهارها تجري بين أصابع شمشون الاسرائيل

أما ريم فرمى بها إلى دليلة الفلسطينية :

راحيل : أنت دليلة .

هذا هو اسمك

أما ريم

فهو الاسم السري (٢٤)

تقف هذه الشخصية في صراع مع

شمشون وراحيل الاسرائيلية ، وقد شاركت

راحيل في الاستيلاء على فلسطين ،

فتسترجع تاريخ القضية بقولها :

وتبتعك عبر مئات السنوات .

حتى أقت ب ساهرة .. في منتصف

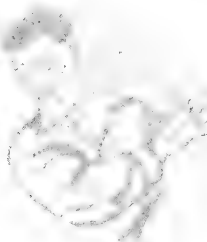
الليل .

على شاطئ حيفا .

وأنا الآن ملك ..

كنت تحطم كل الاشياء .. وكنت

ملك ...



فيونس في التوراة عندما هرب من وجه الرب
نزل إلى يافا ، ويذكر انجيل (متى) أن
المسيح قد ولد في بيت لحم ، ودليلة خاتمة من
واى سورق بفلسطين ، فاستطاع
بإستلهمه للموروث الخروج من رحاب
التغريب الجغرافي إلى مكان مألوف) .

كما استلهم ميرة « عترة بن شداد » من
التراث الشعبي للدلالة على البطولة ،
وارتبط بالتراث الشعبي لعلاقته بالمرشح ؛
« فالتراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الشعب
ومنطقه وطرز تفكيره ومعاييره في تقدير
الأمور ، والمرشح - أساساً - مؤسسة
جامعية شعبية يجالط فيها الكاتب جمهوره
بل أنه يؤلف ما يؤلف من خلاله (٢٥) يقول
« بيسو » مسترجعاً لشخصية عترة ،
معرضاً على الثورة :

انهض يا عترة العيسى

واصله من نافذة القدس (٢٦)

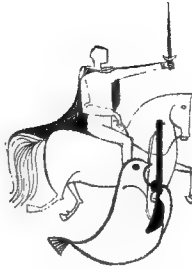
استعان بيسو بالتراث التاريخي
واستلهم منه شخصيات ثورية ونضالية
سأملت في تمجيد شعبها لا مستخلص العربة
من الماضي والاستفادة من الأحداث
التاريخية ، فانقل من التراث التاريخي زورقه
ليجبر به إلى الحاضر ، مثال ذلك .

استدعى شخصية طارق بن زياد وقضية
احراقه للسفن لدفع جنوده إلى الاستيلاء في
القتال ، ولكن يعلموا أنه ليس أمامهم
سوى النصر أو الموت ، وقد مال العديد من
المؤرخين العرب إلى عدم قبول هذه الحادثة
وإلا فبأنه وسيلة كان يتصل طارق بموسى بن
نصير والقيادة المركزية (٢٧)



كما رمز بالعربة المتوقفة في مكان مجهول
(التفرير الجغرافي) إلى توقف على مستوى
الدلالة أنه توقف حركة التاريخ عن التقدم
الصاعد لصالح العرب ، وما دامت العربة
واقفة فوقها الدم ، وما تكاد أن تتحرك
حتى توشك أن تطير فتعطل في القاع وتعلق
نوافذها وأبوابها :

الكمساري : العربة تطير
العربة طارت
العربة تهبط (٢٩)



ويرتدى الرجل البانيو قناع « البانيو »
كتابة عن الفرقي في أضييق رقعة والسجن
بدائل « البانيو » ويرتدى ابن ريم قناع
يونس والمسيح وعاصم ، ويرتدى ريم قناع
دليله ، وقناع العرافة ، ويتصف ريم عندما
ترتدى الأقنعة المختلفة بصفة الجنون
والابتعاد عن التعقل في محاولة للتسلل هل
التفكير في الثورة وفي تحريك العربة ضربه
من الجنون ، ضرب من المستحيل ؟ وكيف
ستتم الثورة ؟ يقول مازن متحدثاً عن ريم
مخاطباً إياه :

مازن : تعترف بمجنون ..
ألق بالطفل ..

واحتفظت يائتي بالصبر (٣٠)

كما يطلق عليها الاب لقب « المجنونة »
لاخترابها عن الواقع فهي تبحث عن طفلها
الضائع تحت دواليب العربة ، معبرة عن
الحزن والياس من قيام ثورة ، وتتصف ريم
العرافة بالجنون لأنها تحاول التنبؤ بالمستقبل
والإشارة إليه .



وتقوم هذه الأقنعة بالتفريغ وعرقة
اندماج الممثلين في أدوارهم ، فتباعد
الشخصيات الأقنعة والأدوار ، ويرفض
الوجه الأول في اللوحة الأولى التمثيل لاثارة
العاطفة واتدماج الممثل في دوره ويلقي بهذا
الفنّاع (قناع الممثل المتقص للذور)
فيجب أن تتحول الكلمة إلى بارود إلى ثورة
تمهداً للمسرحية الثورية .

تلقي شخصية العرافة بقناعها لترتدى
قناع الجاسوسة خشيعة القتل فمتدا محاول
التنبؤ بتحريك القضية الفلسطينية من
الحاضر المظلم إلى المستقبل تقتل فلا حركة
إلى مستقبل في وطن محتل :

لكن آخر عرافة ،

قرأت في كف ، وفي فتجان ..

أحد الركاب ..

عين العرافة سقطت في الفتجان ..

والكف المدودة للعرافة قطعت ..

لم يتبأ أحد منذ العرافة بفضائلها
شنت

منذ الكف المملو للعرافة قطعت

كما يقول على لسان الوجه الثالث ،
موضحة أهمية المستقبل والتطلع إليه التخلت
من الاحتلال :

لكن لا بد وأن يوجد عراف ..

ما أشقاء حين العراف يخاف ..

لا يجزى أن يتبأ (٣١)

تتحول العرافة إلى جاسوسة بعد حرب
١٩٤٨ ، وتندور حركة القضية
الفلسطينية .

استخدم ببسوق هذه الحادثة للتحريض
على الثورة والكفاح المسلح فلا أمل
إلا بالثورة فهي الطريق الوحيد إلى النجاة
والتححر ، يتضح ذلك من قوله :

اشعل ياطارق .

سفنك بركان حراق (٣٢)

كما استرجع قصة موت الشهيد جيفارا
(كتب مسرحية شريفة بعنوان مأساة
جيفارا) وهو رفيق فينيل كاسترو ورئيس
جمهورية كوبا ، اشترك معه في قتال
الدكتاتور باتستا حاكم كوبا واستطاع جيفارا
اشعال الثورة ضده واسقاط حكمه حتى تولى
فيها بعد كاسترو المناصر للحركات الثورية
الحكم (٣٣)

وأشار أيضاً إلى قصة استشهاد الحسين
بن علي بن أبي طالب في كربلاء بالعراق ،
وقد دخل جنود ابن زياد عليه حاملين رأس
الحسين على الأسنه .

وأشار أيضاً إلى قصص تتعلق بنضال
شعوب أخرى لكي يدفع الامة العربية إلى
الكفاح مثال ذلك أشار إلى « فيتنام » ليعطي
دروساً عملية في كيفية تنظيم وحدات فدائية
ودروساً في النضال والكفاح المسلح .

وهذا يكون ببسوق قدم القضايا
السياسية تحت عباءة القصص التراثية ،
ووقفت الشخصيات التراثية الرمزية في
مضاهاة الشخصيات المعاصرة كاشفة لها .

ترتدى الشخصيات الأقنعة وتعمل أسماء
رمزية مثل (الوجه الأول ، الثاني ،
والثالث ، الرجل ذو الأربعة اليضاء ..
الخ)

وبهذا يتحقق دور المسرح الثوري في حث الجمهور على التفكير فتقديم بجنون (التغريب) يحث على التفكير في الواقع ويقيم مسافة بين الممثل والمتفرج .

وتتبادل الشخصيات التحريض المباشر
على الثورة فيرتدى الأب قناع الفلاح
المعجز، يسترجع الأحداث الماضية ويربط
الماضي بالحاضر، وتقوم الأم بالتعقيب على
تحريض الأب
الام : بل لا يضحك من كلماتك
أنت .

أن كان احفظ أبوك . بفتح ال
يده

لم لا تحمله أنت
لم لا تدفعه كالرأية
وتقاتل من أجل النافذة ومن أجل
الباب

لم لا تشعذه كالخنجر
تطعن وجهه عدوك (٣١)

استخدمت بيسوس الماء كرمز عذري: تقول حوله القضية العربية في حركة الصعود إلى الثورة أو إلى الثبات تحت خيمية الأمل والاحباط والولادة على ضلال الثورة؛ فالفرق في الماء رمز للووع في ظل الابتلاء والفرق داخل بطن الحوت رمز لسقوط قضية فلسطين والعلاقة وثيقة بين الأرض والماء، فمن ليس له أرض ليس له مطر، إذ تحولت نظراته إلى ظلمات قصدير، وعندما يقف الرجل البائيو تغرق قضية فلسطين وعندما يطوف يشير إلى التهدد لتحرك القضية، ويحب أن يتعلم الرجل الفوس في أعماق المياة ليصفاد الحوت واستخراج الفوس المتخذ من بطنه ولكن يتضامن الحوت حتى يتحول إلى سمكة كبيرة ثم إلى سمكة صغيرة بتضامن القضية واحتلال الأراضي العربية (١٩٦٧)، و يتحول إلى قنطرة ثم في حرب (١٩٤٨) ثم تزداد المشكلة تعقيدا عندما يتحول إلى بركة ثم فوق الأرض.

ريم : اثر غزال فوق الأرض .

قطرة دم
أثر مغالب فوق الأرض
بركة دم (٣٢)

وعندما تتحول المياه إلى انقاص :
الأب : ههنا نغطس تحت
الانقاص ...

الماء وفوق الماء (٣٣) . .

ويشير إلى الأراضي العربية بانهارها
(دجلة - النيل - بردي) وعندما تحتل
نهرى مياهما بين أصبع شمشون
لإسرائيل .

كما شاركت جدلية الحركة والنبات في الحركة الدرامية ، فالحركة تتضمن حتى تصل إلى النبات بالعكس ، فعود الكبريت الأخضر يتحول إلى عود بارود ثم ينمو حتى يصل إلى سيقان بارود أخضر وجبة القمح تصنع سنبلة ثم سنبلة رصاص ، وأصابع اليد الخمسة رما برقم ٥ إلى ٥ يونيو ١٩٧٧) تظون حتى تتحول إلى أصبع ثموز (أشار بأصبع الموت إلى فلسطين) ثم تتحرك لتتحول إلى أنفاس ، أفاعي خمس تتحرك إلى الأخرى لتفقد العنق ثم تنقل إلى الثاني ثم إلى العين

كما استمرض يسوس تاريخ قضية
لنلسطين لالفاء النور على الحاضر وتضفيره
مع التراث خلق مجموعة متواصلة من
التماثلات بينها ، فبدأ هجرة الفلسطينيين
في حرب ١٩٤٨ ، ثم أقام علاقة بين الطفل
والمسيح اللئثار ، حتى ضاع الطفل وابتعد
عن أمه مثلاً ضاع يونس في بطن الحوت ،
ورغامت الأرض من بلقيس وسقطت
لنلسطين في يد دشمنون .

وهذا أكون قد استعرضت تأثر المسرح المصري بالظروف السياسية من خلال مسرحية « شمشون ودليلة » واعتماد معين بيسيسو هل التفرغ (البريختي) في استخدامه الإقنعة وتبادل الممثلين لادوارهم كما أشرت إلى التفرغ الجغرافي في مسرحيته كما استطاع بيسيسو تفتيش التراث (الماضي) من الحاضر مستعرضاً تاريخ القضاة وتطورها

تھوامش

- ١ - غالدة سعيد : الحركة والدائرة ،
محاضرات مطبوعة قدمت لطلاب الفرقة الراهية
تسم اللغة العربية بكلية الآداب ، الجامعة
لبنانية ، ١٩٧٧ .
٢ - معين بيسو : الأعمال المسرحية ،
أساسة جيفارا ، دار العودة ط ١ ، ١٩٧٩ ،
ص ٣٨ .

٣- د. أحمد المشرقي : المسرحية السياسية
في الوطن العربي ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف
نوفمبر ١٩٨٥ ، ص ٤٦ .

٤ - انظر القرآن الكريم : سورة الصافات ، آية ١٣٨ إلى ١٤٨ . وانظر سورة الأنبياء آية ٨٦ ، ٨٧ .

٥ - انظر التوراه : يونان ، الاصحاح
الأول ، دار الكتاب المقدس في العالم العربي ،
ص ١٣١٥ ، ١٣١٦ .

٦ - معين بيسو : الأعمال المسرحية ،
شمشون ودليلة ، ص ٧٤٥ .

٧- نفسه ، ص ٢٥٥ .
٨- القرآن الكريم : سورة الصافات ، آية ١٤٥ ، ١٤٦ .

١٠ - نفسه ، ص ٢٩٠ .

١٢ - انظر القرآن الكريم : سورة النمل ، آية ٢٠ إلى ٢٤ .

١٣ - التوراة : الملوك الأول ، الأصحاح
العاشر ، ص ٥٥١ .

١٥ - معین پسیسو : نفسه ، ص ٢٤٣ .

١٦- وهب بن منبه رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام . . ، كتاب التيجان في ملوك حمير ، مركز الدراسات اليمنية بصنعاء ، ١٩٩٩ ط

١٧ - معین پسیپو : نفسه ، ص ٢٢٤ .
١٨ - نظر القرآن الکریم : سورة مریم ،

١٩ - معين يسو، نفسه، ص ١١٣ .

٢٠ - نفسه ، ص ٣٢٢ .
٢١ - نفسه ، ص ٣١٧ .
٢٢ - نفسه ، ص ٣١٧ .

١٢ - د. عز الدين إسماعيل : توظيف التراث في المسرح ، فصول مشكلات التراث ، مجلد ١ - عدد ١ أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٧٨ .

٢٥ - انظر د. خالد الصولي : تاريخ العرب في الأندلس ، كلية منشورات الجامعة

٢٦ - معين بيسو : نفسه ، ص ٢٨٥ .

٢٨ - نفسه ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .
٢٩ - نفسه ، ص ٢٣٢ .
٣٠ - نفسه ، ص ٢١٤ .
٣١ - نفسه ، ص ٢١٥ .

٣١ - نفسه ، ص ٢١٩ .
٣٢ - نفسه ، ص ٢٣١ .
٣٣ - نفسه ، ص ٢٨٩ .



دراسة

المرض العقل، ثم محاولات الاحتواء لبعض هذه الأمراض العقلية عن طريق العلاج بالمعقار... ثم يضيف «طومسون» قائلا:

«لقد بدأ هذا النوع منذ عدة سنوات وسوف يزداد توطأً ويصعب النوع الأكبر للكشف عن السلوك البشري في كل مظاهره...»



● وغنى عن البيان أن «الحليصة العصبية» هي الوحدة الوظيفية للجهاز العصبي المركزي، والنفاذ إلى هذه الوحدة هو النفاذ إلى الاداء الوظيفي للمخ. واحتواء «الظاهرة الكهربائية» و«الظاهرة الكيميائية» وكلاهما من أفضل خصائص الخلية العصبية تمكن الكشف عن طريق الأجهزة من احتواء بعض وظائف المخ ولا تقدر كلها لأن هناك بعض الوظائف والمسارات لم تعرف بعد، ولا جدال هنا بأن الاتصالات العصبية بين مركز ومركز أو بين «بنية» و«بنية» و«بنية» أخرى يصل بنا إلى تعقيدات مذهلة، لكن هذا الفرع السالف الذكر استطاع أن يجدد تواجدها والاتصالها بالتشعب، وكانت التجارب أيضاً مدهلة في هذا الصدد... ولقد أدت هذه التجارب إلى تدمير كامل لأغلب نظريات علم النفس الكلاسيكية التي أصبح مصيرها الآن متحف والمخزيات، ومن أبرز هذه النظريات نظرية التحليل النفسي التي لا نجد الآن أي سند تركز عليه في تفسير أسباب المرض العقلي على وجه الخصوص...

● ومن هنا نجد أن التوغل في هذه «الشبكات العصبية» والاتصالات التبادلية بين شبكة وأخرى قد كشف الكثير من ظواهر المرض العقل أو حالات الاكتئاب الحاد، والقلق الخ... ومن هنا أيضاً تبدأ المراحل الشاقة من هذه «الوحدة العصبية»، وقبل أن نستعرض بإيجاز شديد للغاية الاداء الوظيفي للخلية نعود إلى الجهاز العصبي وهو في مرحلة الخلق والتكوين...

بدايات الجهاز العصبي ومراحل التكوين:

لا تكفى الصفحات الطويلة لنشرح عمليات التكوين، ولكننا بإيجاز شديد للغاية سوف نشير إلى ما يلي:-

● إن هناك ما يطلق عليه اسم: «حويصلات المخ الثلاثة» - راسية في

يوسف الحجاجي

المرض العقل!؟ وكيف يتطور على مر الأيام!!؟ كيف ينشأ «الجبل» قبل أن يصل الإنسان إلى مرحلة متقدمة من العمر أو ما يطلق عليه اسم: «جيل ما قبل الشيخوخة» "Per seniled ementia" ما هي أسباب القصاص - أخطر وأكثر امراض العقل!؟ استفسارات كثيرة أجاب عليها هذا الفرع الجديد والحظير... فرع «العلم العصبي».....

● ولا جدال بأن هذا الفرع مازال في عهده، ومن هنا فإن الكثير من الاستفسارات لم تجد الأجوبة الشافية فما زالت هناك وظائف وشبكات عصبية مجهولة داخل المخ البشري، وفي هذا الصدد يشير «ريتشارد طومسون» وهو حجة في هذا الفرع في كتابه... «مدخل إلى العلم العصبي»... - «المخ» -

"The Brain- An introduction To Neuroscience"

بأن كشف «الشبكات العصبية» داخل المخ وما تفرزه هذه «الشبكات» من مواد يطلق عليها اسم: «النقلات العصبية».. "Neuro transmitters" ستوف يكون فتحاً للكشف عن أسباب وظهور وغو

سير تشارلز سكوت شرنجتون، الحائز على جائزة «نوبل» عام (١٩٣٢) ... من خلال تجارب هذا العالم الكبير وأبحاثه في كل مناطق «الجهاز العصبي المركزي»، وعلى الأخص في نطاق «المستوى القشري» للمخ كانت هناك الفكرة الواجدة إلى «الخلية العصبية» أو الوحدة الوظيفية للمخ البشري... وتقودنا هذه الوحدة ضمن بلايين الوحدات إلى عقد الأمور وأكثرها دقة من حيث التركيب أو الاداء الوظيفي، ومنذ سنوات قليلة ظهر فرع جديد وخطير يطلق عليه اسم: «العلم العصبي»... "Neuroscience"

تتاول بالبحث والكشف من خلال أدق الأدوات والأجهزة خصائص الخلية العصبية في اتصالاتها المقعدة والتشعبة مع خلية عصبية أخرى، وظهر أمامنا ما يسمى «بالظاهرة الكهربائية» و«الظاهرة الكيميائية» لهذه الخلايا والتلازم بينهما لكي تحدث «البضبة العصبية»

● وتعتبر الظاهرة الكهربائية للخلية العصبية من أدق التخصصات في هذا العصر... وتلازمها كما قلنا «الظاهرة الكيميائية» التي من خلالها استطاع الكشف أن بين لنا الكثير من أسباب نمو وظهور المرض العقل... ومن هنا ظهرت هذه الاستفسارات الملحة... كيف ينشأ

والأنبوبة العصبية - تشير إلى التعميم المبكر
للأنبوبة العصبية "Neural tube"
إلى .. المخ الأمامي - Prosencephalon

انظر الشكل (١٠١) - «المخ
المركزي» "Mesencephalon" ثم «المخ
الخلفي» ، أو ما يطلق عليه اسم :
"Rhombencephalon" ، ويتم هذا
خلال الأسبوع الرابع للتكوين ... وفي
خلال الأسبوع الخامس للتكوين تظهر
«الحويصلات المخية» ، وإذا ما أردنا
الوضوح نشير بأنه خلال هذه المرحلة -
الأسبوع الخامس - المزيد من النمو
والتكوين يظهر أمامنا مثلاً في مناطق نوعية
تصل إلى خيبة مناطق هي :-

● ● ● «المخ الأمامي» و«المخ الثاني»
"Diencephalon" ، وكلاهما مشتق من
المخ الأمامي ، ويطلق عليه اسم : "For-
brain" ... «المخ المركزي» يبقى غير
تغيراً ! وما يطلق عليه هنا اسم :
"metencephalon" وما يطلق عليه أيضاً
اسم : "myelencephalon" كلاهما يكون
«المخ الخلفي» "Hind brain" ...

● الجزء «للمخ الخلفي» - زيل
والتعرج - يطلق عليه اسم : «التعرج
الجسري» "Pontine Flexure" هو ...
ظهور «النخاع المستطيل» "Medulla"
وهذا «النخاع» مركز جبري هام لفتيق
المجال لذكر وظائفه ، واتصالاته مع مناطق
غاية أخرى ...

● الجزء الرأسي - والذي منه ينمو
«المخيخ» ... "Cerebellum" والظفرة
"Pons" - هو ما يطلق عليه اسم :
"Metencephalon" انظر الشكل
(١٠٢)

● ● ●

● وخلال مراحل النمو للمخ توجد
«خزانات مجوفة» تعرف باسم :
«البطينات المخية» "Ventricles"
تتكون داخل كل منطقة ... «البطينان
الجانبيان» - أيمن أيسر - كلاهما يتواجد في
«المخ الأمامي» - «تجويف المخ الخلفي»
يصبح «البطين المخي الرابع» ... «تجويف
المخ المركزي» يصبح «القناة العنبرية» ...
«تجويف المخ الثاني» يصبح «البطين
الثالث» ... وهذه «البطينات المخية»
متصلة مع بعضها ومتصلة أيضاً مع القناة

المركزية للمخيل الشوكي ... ويضيق
المجال لذكر هذه الاتصالات والسائل المخي
الشوكي الذي يجري في هذه البطينات أو
الدورة «للسائل المخي الشوكي» ... CSF

وفياً يختص «المخ الثاني» نجد أن هذا
المخ كما هو موضح في الشكل ... (١٠٢)
يكون القلب المركزي ، «المخ الأمامي»
يكون النصفين الكرويين للمخ : "Cere-
bral Hemispheres"

«النصفان الكرويان» ينصفان
بواسطة «شق طولي وسطى» عندما ينظر
إليه من أعلى ، وعند القاع لهذا الشق
«الطولي» ، يمكننا أن نرى - كما يشير
«دافيد بوشير» في كتابه : «التشريح
والفسيولوجيا للجهاز العصبي» - حزمه
مكتنزة من الألياف البيضاء الجارية
المتعرضة التي تكون «وصلة» تصل
النصفين الكرويين للمخ والتي تصل أليافها
العصبية إلى ... (١٠ × ١٠) وتسمى :
«الجسم الجاسي» "Corpus callosum"

● مستويات التقسيم للجهاز العصبي :
في مرجعه الكبير "Textbook of
"Medical physiology - الطبعة
الأمريكية - يقسم البيروفوسير «آرثر
جوتون» Guyton وظائف الجهاز العصبي
إلى مستويات هي حل وجه التحديد
ما يلي :- «مستوى الجبل الشوكي» ..
«مستوى المخ السفلي» «مستوى المخ
العلوي» و«المستوى القشري» "Cor-
tical Level" وسوف يضيئ المجال هنا
لناقشة هذه المستويات وعرضها بشكل
تفصيل ، ولكننا إذا ما اتجهنا إلى مستوى
«المخ السفلي» "Lower brain Level"
نجد أن الكثير من أفعالنا وأنشطتنا تحكم
بواسطة هذه المستويات الدنيا للمخ ...
«النخاع» - «والظفرة» "Medulla"
"Pons" -

كما إن عملية الضغط والتوازن الحركي
هي وظيفة مجمعة للأجزاء «المتبقية» أو
«القديمة» للمخ ... مثل :- «المخيخ
"Cerebellum" ، كما أن «إيمكاسات»
التغذية ، مثل ظهور الغلاب عند شم رائحة
الطعام تحكم أيضاً بواسطة «النخاع»
المستطيل و«المخ المركزي» ... وفيها
يختص بالأغاط السلوكية مثل : الغضب
والنشاشات الجنسية والاستجابة للألم فقد
تحدث في الحيوان بدون تواجد «القشرة
المخية» ! !

● شكل (١٠٣)

● «التقسيمات للجهاز العصبي»

● «الجهاز العصبي

المركزي» ... (CNS)

● «الجبل الشوكي

● «الجهاز العصبي الطرفي» ...

(PNS)

● «الجهاز

● «الأتونومي» ● «الجهاز السوماتي»

● «المستقبلات (١)

● «أعصاب مودة حسية (٢)

● «تنقل المعلومات من المستقبلات في

الأعضاء إلى الجهاز العصبي المركزي .

● «تنقل المعلومات الحسية من المستقبلات

إلى الجهاز العصبي المركزي .

● «أعصاب مصدرة حركية (٣)

● «تنقل المعلومات من الجهاز العصبي إلى

الغدد و«المعضلات اللاإرادية» في

الأعضاء .

● «تنقل المعلومات الحركية من الجهاز

العصبي المركزي إلى : «المعضلات

الميكليكية» .

● «أعصاب باراسميتاوية»

● «تقوم بوظائف التنشيط التي تؤدي إلى حفظ

واختزان الطاقة ...

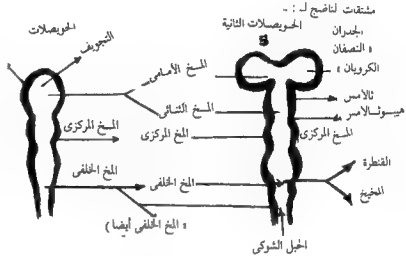
● «أعصاب سميتاوية»

● «تقوم بوظائف التنشيط التي تؤدي إلى تهيئة

الطاقة في الجسم ...

وإذا ما اتجهنا صوب المستويات العليا
للجهاز العصبي المركزي يشير «آرثر» في
هذا المرجع بأن المستويات العليا للجهاز
العصبي لا تعمل هنا بواسطة إرسال
الاشارات البائسة إلى الطرف للجسم ،

- ثلاث مناطق رئيسية للمخ يجرى تكوينها خلال الأسبوع الخامس للتكوين
- مناطق للمخ تأخذ في النمو حيث نجد أن « تركيزات نوعية » تبدأ في الظهور



الحس « والعصلات » ... ويقوم « الجهاز العصبي الطرفي » بإبلاغ المركزى بخصوص حالات التحفيز ويقوم حينئذ بإبلاغ قاراته ، أو نقل قاراته إلى العضلات والغدد ...

ويقسم « الطرفي » تقسيماً فرعياً إلى أجزاء « سوماتية » و « اتونومية » ، وكلهما يحمل أعصاباً موزعة حسية « Affe-rent Nerves » تقوم بنقل الرسائل من المستقبلات إلى الجهاز العصبي المركزى ، ثم « الأعصاب المصدرة الحركية » « Effe-rent Nerves » تقوم بنقل المعلومات من الجهاز العصبي إلى « العضلات الهيكلية » ...

وفيما يخص بالجهاز العصبي المستقل ... (ANS) فإن هناك نوعين من « لمرات المصدرة الحركية » « سمبتاوى » و « ويراسمبتاوى » ولا نريد أن ندخل في تفاصيل متقدمة ، ونشير بأن الأعصاب السمبتاوى تعمل هنا لكي تنشط الأعضاء وتقوم بتبتيق الطاقة اللازمة للجسم أثناء حالات التوتر أو الضغط الذى يواجهه الإنسان ، بينما « الأعصاب الباراسمبتاوى » تعمل في اتجاه معاكس لكي تستمد الطاقة وتحافظ عليها ... وهناك الكثير من الأعضاء التى يتم « تعصيبها » بواسطة كلا النوعين من الأعصاب ، وذلك بحيث أتم ... نأى عن الدخول في مجالاته المعقدة .. انظر الشكل (١٠٣) ..



● عندما نعود إلى الخلايا العصبية نجد أن هذه الخلايا المعقدة قد نظمت في « شبكات » يطلق عليها اسم : « الشبكات العصبية » « Neural Circuits » أو « الممرات » ، وتنظم هذه الخلايا أيضاً بطريقة نجد من خلالها أن « محوراً عصبياً واحداً » « Axon of one Neuron » - فى نطاق هذه الشبكة - يكون هنا « تلافقات » مع « الزوائد الشجرية » « Dendrites » لينودون آخر - عليه عصبية أخرى - « والتلاصق » بين النيودونات يطلق عليه اسم : « سينابس » « Sinaps »

وفى واقع الأمر نجد أن اثنين من « النيودونات » لا يتلامسان ، كلاهما يتفصل بواسطة « فجوة » أو « ثغرة » لا ترى إلا تحت « المجهر الإلكتروني » ، ويطلق عليها اسم : « Syaptic Cleft » - وهي « الفجوة » ما بين النيودون الناقل

الحسية « - « خلايا عصبية حسية » - إلى الجهاز العصبي المركزى ويطلق على هذا اسم : « الانتفاص أو « التوصيل » ، وفى داخل هذا الجهاز نجد أن للمعلومات المقدمة بواسطة « النيودونات الحسية » يتم تفسيرها على أنها إشارة الخطر ، وهنا تتحدد الاستجابة الملائمة ، وفى أثناء ذلك نجد أن « النيودونات الحركية » - « خلايا عصبية حركية » - تقوم بنقل الرسالة إلى العضلات التى تم اختيارها أو إختيارها لكي توجه هذه العضلات إلى فعل معين ، وغنى عن البيان أن هذه العضلات أو الغدد هى ما يطلق عليه اسم : « المنفذ أو « المنفذات » « Effectors »

● وهناك تقسيمان رئيسيان للجهاز العصبي هما : « الجهاز العصبي المركزى » ، و « الجهاز العصبي الطرفي » والأول (CNS) يتألف من : « المخ » و « الحبل الشوكي » ، ويعمل هنا كمركز للفطيط للكبائن المضوى برمته ، وفيما يخص بالجهاز الثانى (PNS) فهو يتكون من « المستقبلات الحسية » - « وأسيه سمعيه - بصريه . والأعصاب التى تعتبر مخطوطاً للاتصال

● « اثني عشر زوجاً للأعصاب الدماغية » « Cranial Nerves » ، واحد وثلاثين زوجاً من « الأعصاب الشوكية » ، تعمل الحبل الشوكي مع أعضاء

ولكنها بدلاً من ذلك ترسل اشارات إلى « مراكز الفطيط » لمحلل الشوكى ... وببساطة تأمر مراكز الحبل الشوكي لكي تقوم بانجاز الوظائف اللازمة ... ويضيق المجال هنا لشرح الاتصالات المتبادلة بين المخ في مراكزه العليا والحبل الشوكي ، والمسارات المهابطة من المخ إلى الحبل والمساعدة من الحبل إلى مناطق معينة في المخ .. فهذه المسارات العصبية من حيث « الوظيفة » - « الأصل » « الانتهاء » « الوظيفة » ، هو ما يصل بنا إلى تعقيدات سوف نأى عنها في هذا الصدد ...



التنظيم والتقسيم - والتلافقات العصبية : يتفرد الجهاز العصبي في تركيبه وتنظيمه والتعقيدات لأفعال الفطيط التى يقوم بها ، فهذا الجهاز يتلقى ملايين المعلومات من أجهزة حسية مختلفة ويقوم بتكامل هذه المعلومات لكي يؤدى وظيفته أو يحدد استجابته ما .. وفى هذا الصدد يشير البروفوسر « وليم داليس » و « والدرايرال » والفسيولوجيا «

« Humon Anatomy and Physiology »

« الطبعه الامريكيه - بأنه عندما يواجه الإنسان الخطر في صورة إشارة فسان للمعلومات تنتقل بواسطة « النيودونات

لأننا سوف ندخل في مزيد من
التعقيدات ...

• • •

"Concepts of Human Anatomy and Physiology".

● اتصال « زائفة شجيرية » مع « زائفة شجيرية » أخرى ... "De-microdendritic"

"Synaptic Vesicles" والتي نجد أن كل واحدة تحتوي على عشرة آلاف جزيء من مادة « أستاييل كولين » "Acetylcholine"

● اتصال « محور عصبي » مع محور عصبي
آخر ... "Axoaxonic"

● اتصال د محاور عصبي مع جسم الخلية ... "Axosomatic"

البحر

الجسم البشري - الطبعة الأمريكية - بأن هذه « الناقلة الاثارية » تنقل الاشارة من الاعصاب الحركية الى « الألياف

● « نوراینفراین » ("nore-
pinenhrine")

المتواجده في « الحبل الشوكي » - وعلى وجه
الدقة في « القرن الظهري » للمادة
السنجامية - وتسبب حالات الأثارة أو
« التهييج »

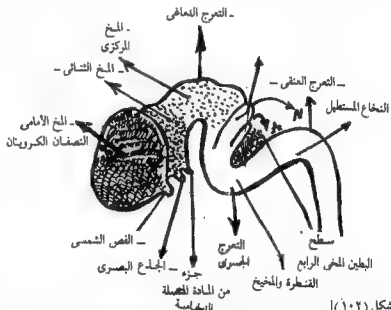
طويل وعميق عن الخلية العصبية وطاقتا
ظواهرها داخل مساحة كبرى بعنوان:

Physiology" بأن و الأستابل كولین
 یلعب دوره الرئيسی فی و الخلايا الهرمیه

للقشرة المخية ويطلق عليها اسم :- « خلايا

وتشير العالمة الفسيولوجية «جوان» في كتابها «التشريح البشري والفسيولوجيا» - الطبعة الأمريكية - «Human Anatomy and Physiology» بأن «مرات التوصيل» ليست بسيطة، وذلك عندما يتصل المحور العصبي «للخلية العصبية الناقلة مع الزائدة الشجرية» «للخلية العصبية المستقبل» «One Axon to one dendrite Pattern»

إن الأمر فيها يختص بممرات التوصيل
أعقد من ذلك بكثير . . في حالات الاتصال
العصبي . . وهذا ما سوف نتأى عنه أيضاً



الشكاى ١٠٢١/١٤

● رسم تخطيطي للشكل الخارجى لنمو المخ «ومخزجاته» ، والاسهم تحدد الاتجاهات لنمو المخ المخيخ الجديد المتطور (N) يظهر كى يملو «البطين المخى الرابع» ، «ظهري» او خلفي للمخيخ العتيق والقديم (A)

شكل (١٠٥)

نلاحظ هنا « التفسؤة » التي يطلق عليها
"Synaptic Cleft" ٢٠٠-٣٠٠ أنجستروم
"Angstroms" ويشار إليه بهذا الرمز (Å)



يسمى « "Betz cells" نسبة الى العالم
الروسي فلاديمير بيتز ... (١٨٣٤ -
١٨٩٤)

وهذه الخلايا الهرمية المتصلة هي
الخلايا التي تربط حاورها الى « الجبل
الشوكى » ، وتعتبر المسر الحركى
الرئيسى ، وتتواجد فى الطبقة الخامسة من
« القشرة المخية » ...

وهناك ناقلات عصبية أخرى يتم ذكرها
فى هذا المجال . . . ويطلق عليها اسم :-
« حمض جابا » GABA وتبدو أهمية هذه
الناقله العصبية فى مراكز القسط أو « حركات
القبض الحركى » « التركيزية » ، ويتابع
« هوارد » تحليله فى بحثه الطويل بأن القفص
أو المعجز :- GABA فى بعض مناطق المخ
يؤدى الى ظهور مرض يسمى :- « زمن
هنتجتون "Huntington Chores" وهو

مرض خطير يتميز بظهور « الحركات
الارادية » « للأطراف » أو « عضلات
الوجه » ، ثم ينتهى هذا المرض بحالات
« الجبل » والرقه !! وقد قام بتشخيصه بدقة
العالم الأمريكى الكبير « جورج هنتجتون »
(١٨٥٠ - ١٩١٦) ، وهذا « الحمض »
من ناحية أخرى يلعب دوره الفعال « كاملاً
كفى » فى المخ « والجبل الشوكى » ، وفى
استقبال الأم !!

● ومن هنا يقرر « هوارد » أيضاً بأن
معارفنا عن « الناقلات العصبية » تزايدت
خلال السنوات الأخيرة ، وأن هناك بعض
« الناقلات العصبية » تظهر لها تأثيرات وقتية
على الخلية العصبية المستقبله ... "Post
Synaptic Cell" وبعض الناقلات الأخرى

قد تأخذنا الاستمرار دقائق أو حتى
ساعات !!



وإذا ما عدنا إلى « الأستاييل كولين » نعود
هنا إلى « ريتشارد طومسون » فى كتابه
السالف الذكر فهو يقضى أثر هذه
« الناقلات العصبية » برمتها وصلتها الوثيقة
بالأمراض العقلية ، ويقدم تحليلاً وآياً عن
هذه المادة وما يصيبها من نقصان أو زيادة
داخل « الشبكات العصبية » للمخ
البشرى ، وفى الباب الخامس من هذا
للمرجع بعنوان : « الناقلات العصبية »
« والشبكات الكيميائية » فى المخ يتعرض
العالم الأمريكى « جيل ما قبل الشيخوخة »
أو ما يطلق عليه هنا :- "Alzheimer's dis-
ease" وينسب الى العالم الألمان الشهير
الزيمير « (١٨٦٤ - ١٩١٥) ..

وفى هذا الصدد يشير « طومسون » أن
عليه التشرح قد لاحظوا أن هناك اثنين من
النويات كلاهما يكون « حزمة متصله » لـ :
« نيوذونات » ACH ، وحصل ذلك لتوجد
هناك نواه واحدة لـ : ACH فى المخ
« الأمانى » ويطلق عليها اسم : "Nucleus
basalis"

● انظر الشكل (١٠٦) وهذا التركيب
يقسم فى « الجزء القاعدى » « للمخ
الأساسى » .. « والمحاور العصبية »
« تسقط » الى « مناطق المخ الأساسى » ،
وصل الأنص إلى تركيب معقد يطلق عليه
أيضاً اسم : « حصان البحر » "hippo-
campus" ثم « تسقط » إلى « القشرة
المخية » ...

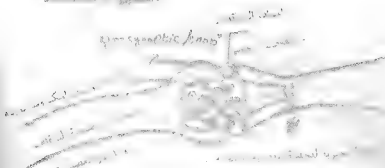
ويواصل « طومسون » تحليله قائلاً :-
« لا يعرف سوى القليل بخصوص أجهزة
(ACH) للمخ البشرى ، ولكن عمل أبى
الأحوال نجد أن الاكتشافات الجديدة قد
اقتربت بأن هذه الأجهزة قد تلعب دوراً
خطيراً فيها يختص بالطوائف العقلية
السليمة .. ولا جدال بأن الزيادة الأخيرة
فى معارفنا عن هذا المرض - « جيل ما قبل
الشيخوخة » - قد ظهر من خلال أبحاث
« تشارب » « جوزيف كويل » "Joseph
Coyle" ورفاقه فى البحث داخل جامعة
« هوبكنز » .. فقد قام هؤلاء الرواد
الكبار بفحص « أمخاخ » بعض المصابين
بهذا المرض - وقد رحلوا عن هذه الحياة -
ووجدوا أن هناك فقدان الواضح للخلايا
فى هذه « السنوالة » « والنسب » « التى
« نيوذونات » ... (ACH) « والنسب »
« إسقاطها »



● شبكات الدوبامين

عقب هذه الجولة السريعة نغف أمام
« الخلايا العصبية » التى تطلق مادة
« الدوبامين » وتحتويها عليه
« "Dopamine" وهذه المادة بارزة فى
مناطق « المخ المركزى » أو « أجزاء المخ
المركزى » .. ويضيق المجال لكن ندخل فى
تفصيلات لشرح مناطق « المخ المركزى »
وظائفه المعقدة ، ونشير بإيجاز بأن
« الدوبامين » يوجد فى منطقة تسمى :-
« المادة القفصاوية » "Substan-
tiana"

شكل (١٠٧)



٣٤
● التردد
● العدد
١٠
١١
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠

شکل (۱۰۴)



فريفة

محمد إبراهيم أبو سنه



بقايا طواويس في الأفق ..
.. هدى سناء تزين أركانها ..
.. بالدموع التي تتساقط في لحظات الغروب ..
وهذا سحب تمزق
فوق نواصي الجبال ...
.. على هيئة الطير يسعى ...
.. سحباً على هيئة الكائنات التي تتعارك
فهو تنازل أندادها
والغزال الذي فر من موته
يتراقص بين شباك الغناء الجديد
لماذا الأسى في خريف المغيب ؟
يبعثر هدى العيون الحفيدة ..
خلف السنين التي أكلتها الطحالب ..
.. خلف الليالي التي ..
هرولت في الجراح التي لا تطيب
لماذا الأسى في خريف المغيب ؟
يبذل وجه الأحبة بالماء ..
.. في شرفات المساء البعيد ..
.. ويسأل هذا الزمان البخيل ..
.. قليلاً من الوهم ..
تأوى إليه القلوب
ويرحل فيه السراب المخادع ..
.. حتى يكف النداء الملح ..
.. ويهدأ هذا الوجيب
زوايا من الظل ..
.. هذا وماذ على حافة الأفق ..



فوق السحاب الذي مزقته رياح
تسألر بين جنوب البطاء
وشرق النحب
لماذا الأسى في خريف المغيب ؟
يباغث هذا النداء الأخير ..
.. عن القلب للحب .. هذا
السؤال الأخير ..
.. من الورد للماء
هذا الوميض الذي
يتراى كحلم نجيب
لماذا الأسى في خريف المغيب ؟
يفجر في كل شيء
سؤالا صنيًا ولكنه لا ينبغي ◆

هوى ..
.. وهذى نوافذ فتحت فوق الصحارى
.. وزهر ييوح بأحزانه للنساء
.. اللواتى تأملن أعضاءهن
.. دفنن المرايا وفارقن
.. ما خلفته الطيوب
.. تنأرا على ما تبقى من الجسد المضمحل
.. ينشدن خر اللبالي القديمة
.. كأساً ويلهث بين جبال الثلوج للهب
.. لماذا الأسى فى خريف المغيب
.. يملئ صوت الأغاني القديمة ..
.. بالأوجه الغابرة
.. تفرد الغزالة .. تسقط بين خجالب ..
.. هذى الفهود التى تتعارك



القصص

- هنا -

فألقوا بأنفسهم تحت الماء ، ساعات وساعات ، وهم يستبدلون أنياب الهواء . وعائلتنا تقف على أطراف أقدامها ، ترمق المياه بغيظ وكراهية ، أسفل شجر الطريق ، الذي طالما رأى جولتنا ، في ليالي الصيف المظلمة ، يأت بشبكة الصيد ، وأجده ببندقية الصيد ، له البلطي والبياض ، ولى اليمام والعصافير ، كان يحب البحر ، وأحب الفضاء .

وعندما تغيب بيوت مسطرد وبهيم ، خلف ظهورنا ، نتحدر من طريق مصر الإسماعيلية الزراعي ، إلى شط « الحلوة » حيث الحشائش المنمّدة ، ونقطة الضفادع ، وإنسياب المياه .

يتلخح الحسيبي ملايسه ، يكومها تحت حجر كبير ، حيث يجرفها التيار ، يجرى بوازنها على الشط ، وهو يمسك بظرفها في قبضته ، إلى أن تستقر في القاع ، ينتظر عليها بعض الوقت ، ثم يسحبها حاملة بالقواقع والأسماك تتلوى وتتغازل .

ولما يشقشق النهار ، يلقي بجسده في « الحلوة » ويفطس ، ثم يطل برأسه ، هناك ، بعيداً عن الشط ، بين الموج ، وتحت ضباب الفجر يلوح لنا يديه ، ويصبح بأسمائنا :

- يا عيسى ، يا عتر ، يا كمال ، يا رجب .

- أُرْجِع يا حسيبي .

- الجُدح منكم يأتيني هنا .

ويوم ، في مكانه ، كالبط والكلاب والضفادع ، يرشنا بالمياه ، وينام على ظهره ، يسبح مع التيار ، ثم يتقلب على وجهه ، يشق الموج بصدوره ، ويضرب الماء بذراعيه ، ويظل يبتعد ، وحجمه يصغر ، إلى أن يختفي تماماً عن أبصارنا .

وفجأة ، نراه ، فوق رؤوسنا ، ميللاً بالماء ، يحوم حول الحفرة ، التي حفرتها ، وبيننا بها بيتاً للثار ، لنشوى السمك يخفف جسده تحت أشعة شمس الصباح وناكل ، حتى يمتلئ بطوننا ، ونستلقي على العشب ، يمز البندقية بجوارى ، ويقول :

إبراهيم الحسيبي

- الحسيبي غرق .

قال أخى ممدوح ، كروها مرة ثانية ، ومضى .

تلفتت الخبير يبرود شديد ، أشعلت سيجارة ، أطلقت نفثة الدخان ، وذهبت إلى دورة المياه ، إشتلت ، بعدما تخلصت من أوساخى ، وفيرت ملايسى دون معاونة من أحد ، فاجتمع هرولاً إلى هناك .

هجرت عائلتنا بيومها ، الكبار والصغار ، رجالاً كانوا أو نساء ، إلى الشط ، ترقب المياه ، وتتابع الموج ، موجة وراء موجة ، وأنا بداخل يمين ، بأن الحسيبي لم يفرق ، وسوف يخرج ، بين لحظة وأخرى ، من مخبئه ، وهو يضع كفيه في وسطه ، ويطلق ضحكته المجلجلة ، إلى أن أصيبت أختى آمال بأول نوبة صرع في حياتها ، حين لحت ، قمة رأسه ، طافية ، للحظة ، على الماء ، وإختفت .

ولما جاء النواصون ، قرب حلول المغرب ، أشارت لهم بسبايتها وقالت :

— اليمام والمصافير على الشجر ، عليك الغدا .

ولما نزع الحسيني من « معوج » إلى « بيتيم » ، في الثالثة عشرة من صمره ، ليد بجوار الراديو يومين متصلين ، يدير المؤشر بينما ويساراً ، ثم قال :

— هات لي محمد طه .

قلت : لا يذيعون محمد طه إلا نادراً .

حمل الراديو ، يهدوه ، إلى أصلي ، وتركه ، يسقط على الأرض مهبطاً . انفجرنا في الضحك ، ولم يكن أمام أمي ، إلا أن تصفر ، وتضفر ، وتحمّر ، وتضرب كفاً بكف ، وترسل لأبي في القرن ، وتقول :

— ليس له مكاناً بيتنا ، هذه القرن .

قال أبي في صرامة :

— له البيت والقرن وأولاد صمه .

وفي اليوم التالي ، شغلته في محلات البقالة ، مع أخي الكبير ، الذي شج رأسه بمسورة حديد ، فسأل دمه قنطاراً طرد أبي أخي الكبير سنة متصلة من البيت ، وقال :

— سوف أفتح له دكاناً ، وأزوجه آمال .

من ثمانية أيام ، عندما عدت من أربعين أبي ، أثنان الحسيني على دراجه ، خلف كشك سميد محمود ، رمى نفسه في حفصتي ، وبكى ، وعمرى جسده ، وقال :

— صبي مذكور ، يضربني ، هذه الأيام ، كثيراً .

لم أرد عليه .

قال : هو يعرف إنني معكم .

قلت : لماذا لم تحضر جنازة أبي ؟

قال : يريد أن أترك القرن لزوج ابنته .

قلت : كنت في حاجة إليك هناك .

قال : ترك لكم كل شيء .

وانصرفت .

قال زقلط القرآن : حاولت أن أمتعه ، كان متعباً ، ظل يعمل ، بمفرده ، طول الليل ونصف النهار ، أمام القرن ، لكنه أصبر ، واندفع ، على غير عادته ، يسبح ضد التيار ، وحبر للبرّ الثاني بسلام ، أشار لنا بيده من هناك ، ثم خاص بضمة أمتار ، وعام مع التيار ، قلنا : غاد إليه هدوئه . وفي منتصف « الحلوة » كان يدفع ذراعيه بصحويه ، ويفطس ، ثم يطفو ، ويفطس ، ويفطس المياء ، ويصبح بأعلى صوته :

— إلحقني يا زقلط ، إلحقوني يا ناس ؟

اعتقدنا أنه يمزح ، إلى أن غاب تماماً تحت الماء .

نفدت أنابيب الهواء ، وطلع القواصيون من الماء ، وما معهم إلا قطعة الملابس الوحيدة التي كان يرتديها ، خلعوا جلودهم ، وحزموها حقائبهم ، وقال رئيسهم :

— الجثة جرفها التيار .

لأنصرفنا .



حوار مع نهاد شريف حول أدب الخيال العلمي

أجرى الحوار : عباس محمود عامر

- = نهاد شريف .
- = من مواليد محرم بك بالإسكندرية عام ١٩٣٠
- = عضو مؤسس في اتحاد الكتاب بمصر
- = عضو في أكثر من جمعية ونادى للعلوم والأدب
- = صدر له روايتان إحداها بعنوان « قاهر الزمن » ،
- والثانية بعنوان « سكان العالم الثاني »
- = كما صدر له أربع مجموعات قصصية تحت العناوين
- الآتية :
- ١ - « رقم أربعة بأمركم » - « الذي تحدى الأعصار »
- ٢ - « سلسلة الزيتونية » - « أنا وكائنات الفضاء »
- = عرض له فيلم سينمائي عن روايته « قاهر الزمن » في
- دور السينما
- = له تحت الطبع : رواية بعنوان « الشيء » ، ومجموعة
- قصصية بعنوان : - « نداء لولو السر »
- حصل على الجائزة الأولى لنادى القصة في روايته « قاهر
- الزمن » سنة ١٩٦٩
- حصل على الجائزة الأولى لنادى القصة في قصة « عندما ينفى
- الجراد » سنة ١٩٦٩
- حصل على الجائزة الثانية لنادى القصة في قصة « نهر السعادة »
- سنة ١٩٦٩
- حصل على الجائزة الرابعة في القصة القصيرة عن قصة « حادث
- غامض » سنة ١٩٦٩



أدب الخيال العلمي هو الأدب الذي يتناول إنجازات العلم والأفكار العلمية، والاستكشافات العلمية، والتصورات العلمية ونظرياتها، ثم إنجازات العلم وتطوره الصالح منه، والقياس من خلال الأعمال الدرامية ..



الفاضلة أول قصة من أدب الخيال العلمي في التاريخ والتي كتبها «أبرنصر عميد الغرائب» في القرن العاشر الميلادي في قرية الغراب بتركيا .. ويروى القصة منسقة الغراب بتركيا .. ويروى القصة منسقة على غطها .. بل ظهرت هذه القصة مرة أخرى في «البوينيا» التي كتبها السير توماس مور .. من هنا انقل تأليس البوينيا من «الغراب» إلى السير توماس مور، الذي اقتبسها .. لكننا نؤكد أن «البوينيا» أسسها «أبرنصر عميد الغراب» في فتق أن فكرة أدب الخيال العلمي بدأها عرب ..

لو نجحت تجربة تجميد البشر في الواقع المعاصر.. سوف تحصل كثير من الكوارث والمشاكل التي تعاني منها الدول..



أما « أنيس منصور » فهو يكتب عن أحداث يراها .. ولكن يترجمها وهناك من سبق لهم أن شاعروها .. ففي الكون مائة ألف مليون كوكب ولو أن رُبعهم فوهم حياة صالحة .. نستطيع أن نقول إن الباقي صالح ..

:- ما هي السليات التي تشوّء صورة أدب الخيال العلمي .. ؟

— هناك سليات بالذات .. ظهرتنا بشدة في أمريكا .. هي إطفاء نوع من القدرات المتفوقه جداً من العلم مثل « السورمان » أو الإنسان الفزوق ، ورجل بسة ملايين دولار ، و « المرأة الخارقة » .. والسلياته الثانيه هي .. أن أدب الخيال العلمي يؤثر على أطفالنا .. لأن الإنسان لأنه في الحياة العملية .. لم يجد وظيفة تحمل يتقصص الشخصية ، ويعلم الحب .. يتقصص الشخصية التي يتقصصها .. فيشعر بإحباط شديد .. والخيال الذي كان يحلم به الإنسان في طفولته عندما كبر لم يستطع أن يحققه .. وهذه السلية إحتج عليها كتاب كثيرون ..

وسمعت صيحة من واحد يذعي « ستانس لاف ليم » وهو كاتب بولندي الأصل ويعيش في ألمانيا .. ويطعن عليه صاروخ الخيال العلمي .. لأنه يكتب بكثرة .. وذلك في أوروبا .. ويحتج على كتاب آخرين في هذا اللون من الأدب فيقول .. أتمت تصوروون الكائنات التي جاءت من الفضاء كلها شر ، وكثيية .. وأنها تحمل الرهبة والخوف من القادمين فتزعمون في نفوسنا الرعب .. فإب الخيال العلمي سلاح خدوئين .. لكن في النهاية نقول إن أدب الخيال العلمي الخالص يخلق علية ..

بعض الكائنات الحيوانية مثل أنواع من الديدان والكائنات الصغيرة مثل الطحالب والأسماك وتوصلوا لتغذية سمعتها في إحدى النشرات وهي تبريد قرد صغير طوله ٢٤ التبريد ورجع حيا مليا كان ، ولكن مات بعد ذلك بإلتهاب رئوي ، ولم يعيش أكثر من يومين .. فلو نجحت هذه التجربة بالفعل في الواقع ستكون تجربة عظيمة جداً سوف نتقننا من الكوارث مثل كارثة نووية في دولة معينة وتقوم الدولة بتجميد الناس وتضمهم في أقبية ، ويظلوا متجمدين لفترة طويلة وقد تكون ٢٠٠ سنة مثلاً .. حين إنتهاء الشعاع النووي .. وتحدث عن هذه الفكرة في روايته « قاهر الزمن » .. وكذلك تجميد البشر في رحلات الفضاء ، وفي مشاكل إقتصادية ، وبالنسبة لروايته « قاهر الزمن » تحولت إلى فيلم سينمائي من إنتاج كمال الشيخ « ويطولة » نور الشريف ، « و آثار الحكيم » و « جيل راتب » ، و « خالد زكي » وهو مروض الآن في دور السينما.

:- فكرة أدب الخيال العلمي .. فكرة جديده .. هل تعتقد أنت رائدتها في مصر أم الدكتور مصطفى محمود ؟ وأنيس منصور له في هذا اللون من الأدب أيضا ؟ — أولاً .. أحب أن أقول أن في إنجلترا .. هناك من سبق « ولز » في كتابة الخيال العلمي ، ولكن أي « ولز » وتخصص في هذا اللون .. فاطلقوا عليه رائد أدب الخيال العلمي .. ومن قبله كتب روايات بهذا اللون .. ولكن إنصرفوا عنه ..

فالدكتور مصطفى محمود .. كتب « التنبؤات » ولم يذكر أنه أدب خيال علمي ، ولكن أنا التي قرأت أعماله وحللت .. وتوصلت إلى أن كتاباته من أدب الخيال العلمي .. لكن من ناحية السبق نجد أن الدكتور مصطفى محمود إنصرف عن الخيال العلمي إلى قضايا أخرى في التصوف والدين .. أما أنا .. فتخصصت في أدب الخيال العلمي .. وألقيت محاضرات في هذا الأدب .. وبعض الصحف والمجلات أطلقت على رائد أدب الخيال العلمي .. لسبب أنني الوحيد الذي تخصصت في هذا اللون من الأدب .. والأستاذ كمال الشيخ « المخرج السينمائي » يعتبر أول رائد في الخيال العلمي في السينما المصرية .. وأنا شاهدت له أيضا أعمالاً أخرى في الإذاعة والتلفزيون ..

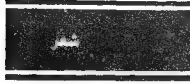
— لم يعارضني أحد فيما كنت .. فهايك فقط من قال من الكتاب أن هذا الأدب يجب أن يكتبه علماء أودارسو العلوم ، وأنا متفرج في كلية (الآداب) وهو لم يذكر اسمي في قوله .. لكنه أراد عن طريق غير مباشر إن يسألني .. لماذا تكتب هذا الأدب أدب الخيال العلمي ؟ .. فقلت له .. إن لم أدرس العلوم في الجامعة .. فأنا درستها في قراءات الخاصة .. ودرست وقرأت أكثر من غريبى العلوم .. وشاركت في القاروف أن أتردد على مرصد حلوان لدرجة أن كل الأساتذة والعلماء بالمرصد كانوا يلتقونني كل معلومة عن المرصد وكأني محاضر لهذا المرصد .. ولكنني تشبعت من العلوم وأقول لهم أبدأ أبحثوا في أعمال عن أخطاه علمية .. وأخبروني بها .. وهناك كاتب إنجليزي كبير ومحاضر وعالم يذعي « كينج لير أميز » دارس للتاريخ ومتخصص فيه ويكتب قصص الخيال العلمي .. فأنا أيضاً متخصص في التاريخ والتاريخ وتخرجت في قسم التاريخ بالآداب ..

وهناك من يقول .. يجب على الذي يكتب قصص الخيال العلمي أن يبحر نفسه معه فقط .. بل يكتب ألوانا أخرى .. وسمعت أنه في مجلة من المجلات أن « نجيب محفوظ » له لمحات من هذا النوع من الأدب .. مع أنه لم يتعرض لأعماله بصفة خاصة .. وأنه لم يجلس معي .. أو لم أجلس معه لمعرفة رأيه الشخصي لكنني أعجبني الأدب الكبير « نجيب محفوظ » صديقاً وأخاً في فترة فضاء ..

والأدباء الكبير « توفيق الحكيم » كتب في الخيال العلمي ومنها قصته « رحلة إلى الغد » وكذلك الدكتور « يوسف عز الدين عيسى » كتب موضوعاً في الإذاعة .. وهو أقرب إلى التفتازية وقريبة من الخيال العلمي والذي كتب الخيال العلمي بمفهومه الدقيق هو الدكتور « مصطفى محمود » في « التنبؤات » ، و « رجل تحت الصفر » ..

— في روايتك « قاهر الزمن » هل تعتبر تجربة تبريد البشر تجربة ناجحة فعلاً ويمكن أن نحمل كثيراً من مشاكلنا المعاصرة ؟ ..

— تجربة التبريد والتجميد تجربة علمية .. وحتى الآن لم تتحقق على مستوى الأرض .. ولكن العلماء في روسيا وفي بعض الدول الأوروبية مثل السويد ، وفي الولايات المتحدة الأمريكية .. نجحوا في تجميد



ديومة التحول

صلاح والى

أصاعد الآن فى الجدر مشتبكاً بالمُصارة ،
متدلّقاً فى الثمر .
، وهجاً فى طعام ابن آدم سكره من دمي
ثم أنحل بين التراب والصلب
أسرى إلى موطن اللذة الكامنة .
أنزّل فوق الأصابع فى راحة الكفّ طفلاً
أنزى على مساعد الجذّ والوجه بحر عرق
قطرة

تجهّد الشمس جبل اتصالي
فاصاعد الآن وسط الهواء
ويقلب الوجه بين النيازك ، فى صدر تلك
السماءات من حيرة
حيث لا يرحم البرق وجهي
ومتنظر لا شتباك المطر

شجر الكون مشتبك فى دمي
ودمي طالع بالقصيدة .
قد نرى فى السماءات وجهك - من حالي -
يتقلب بين النيازك فوق السحب .
سوف لا يرحم البرق وجهك ،
لا يمنع البرق ضوءاً
ولا يمنح الرعد إلا المطر

* * *

قطرة
أنساقط ما بين قطرة ليل وقطرة ضوء
والثم ما بين طين ورمل ،
يناوشى الجذر أفى ارتحلت
فياحيرة الوجه فى الأرض ،
يا حيرة الوجه بين النيازك



عمدة المحققين عبد السلام هارون

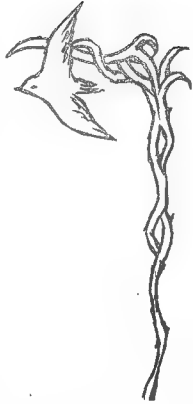
جولة في مؤلفاته :

لم يشتهر عبد السلام هارون بالتأليف الأدبي قلدر اشتهاره بتحقيق التراث والأصول القديمة . فميدانه الأزهري هو التحقيق ، وحتى كتبه المؤلفة - على قلتها - مأخوذة من التراث ، ومردودة إليه ، مُنظرة أو مبسرة له . فكتابه « الأساليب الإنشائية في النحو العربي » الصادر عام ١٩٥٩ والذي أعيد نشره عام ١٩٧٩ بزيادات وتنقيحات ما هو إلا رد فعل للتراث العربي النحوي ، وخدمة له ، وإن ابتكر فيه أشياء لها أهميتها في مجال فهم قضايا النحو وأساليبه . وكتابه « تحقيق النصوص ونشرها » الصادر عام ١٩٥٤ عمل تنظيري يمتدح فيه تحقيق التراث ويصدي إلى الطرق السليمة فيه ، ويخلص من المزالق الخطيرة التي قد يقع فيها المحقق . ويستقف عند هذا الكتاب الهام . ● وكتابه « التراث العربي » يكشف فيه عن إيمانه العميق بالتراث ، وكيف لا يؤمن بالتراث العربي وقد أتفق عمره كله فيه !! فليس غريباً أن يقوم بتقويم التراث ، ويعدد فنونه . ويخصي شيئاً من مجالاته ، ويناقش الأسباب التي أدت إلى صعوبة اللغة ، ثم يدافع عن التراث وأصالة ومدى نفعه ، ويرد على سلامة موسى وأمثاله الذين نعتوا تراث العربية بأنه أدب سطحي أو أدب استجداء ، فيلب عن أدبنا ، ويلدغ عنه غوائل المتبجحين ، ويخلصنا من عبقرية التأليف العربي ، ويعرض غلج دالة على ما يلعب إليه ، ثم يخصص الجزء الأخير

أحمد حسين الطماوي

في مجال ذكر أصلام الفكر الرؤوس وأعيان الباحثين عن كل جوهري نفيس ، نفث طويلاً عند رائد سائق القامة ، أفدنا منه باقتناع ونقلنا عنه في لغة ، ومضينا في طرق هو مبعدها ، وأطلعنا على كتب حققها وسأها . فذلك هو عبد السلام هارون .

حقق عبد السلام هارون الكتب الشمد ، والأسفار الرئيسة في مكتبة العرب ، ومضى في ميدانه بعزيمة ماضية ، وعقل صارم محص جالد بالعلم ، فيسر المشكل ، واستدل البعيد ، واستظهر الدفين ، وتؤكد أعماله أنه من النادرين للمتاخرين ، الذين يلقون مستوهر الأمور بقلوب صابرة مثابرة وإذا كنا نذكره اليوم بعد رحيله فليس بفرض صرخ عبارات الثناء والتمجيد له ، فإن أجره عند بارئه ، ولكن بفرض الاسترشاد بجهوده ، والتصرف على أشياء مما أودعه كتاباته وتحقيقاته .



المؤلف أن بعض الرابحين لا يأخذون ما يربحونه ، وإنما يتنازلون عنه للفقراء والمساكين ، ويفخرون بهذا ، ونخلص من دراسات الميسر أن الاسلام قد قضى عليه وجها ماله . وعند حديثه عن الألام يوضح كيف كان العرب يقدسونها ويستقيمون بها ، ويفيض المؤلف في ذكر مكانة الألام في التاريخ النبوي القديم . أما القرعة بضم القاف فقد تناولها تناولاً لغوياً واجتماعياً ورأى أنها من القرع أى الضرب وسميت بذلك لأنها شيء كأنه يضرب ، وبين طرائقها وتاريخها ، والأحاديث النبوية التي وردت فيها وأبرز مكانتها عند الاسرائيليين حيث كانوا يعدونها بمنزلة استدعاء للأمر الألهي في القضايا التي تعرض لهم .

أما النامية التي وضع فيها عبد السلام هارون كتابه هذا فهي إقدام الحكومة على سن قانون يحظر لعب الميسر على الموظفين فرأى أن يضع كتاباً يبين فيه أضرار الميسر والألام مساهمة منه في السنفخ إلى الإصلاح .

حول ديوان البحترى :

أما كتابه « حول ديوان البحترى » الصادر عام ١٩٦٤ فهو نقد وإصلاح لكتاب تراثي عتيق هو « ديوان البحترى » ، وكان الجزء الأول من هذا الديوان قد ظهر عام ١٩٦٣ بتحقيق « حسن كامل الصيرفي » . ومع أن الجهد المبذول في تحقيق الديوان ظاهر ، إلا أن أخطاء كثيرة وقعت من المحقق في التفسير وفي متن الديوان ، فأنبرى له عبد السلام هارون في مجلة « المجلة » التي كان يشرف عليها يحيى حقى ، وراح يسرد الأخطاء في خمس مقالات سرد عليهم بصبر فطافها الكلام ، أن جمع هذه المقالات الخمس وأضاف إليها ساسة لم تنشر من قبل وطبعها في كتاب . ويظهر بنا أن تعرض غموضاً أو أكثر من اقتصادات هارون للجزء الأول من ديوان البحترى للمحقق . فمن هذا قول البحترى برواية الصيرفي :

فلذا ما رباح جودك هبت صد
ار قسول السدال فيها هيباء

والصواب - كما رأى هارون - أن ينتهى الشطر الأول من البيت بكلمة « هبت » وتكون صار كلها من الشطر الثاني .

وقد كان الصيرفي أولى من هارون بكتابة البيت كتابة عروضية سليمة لأنه شاعر وله عدة دواوين ولكن الواقع أثبت تفوق عتيق لم يشتهر بالنظم على شاعر متمرس بالفريز ومن هذا قول البحترى مادحا :

وإن وسيلتي وأجل منى
اليك يحق أصحاب الإسماء
والمشاكل في « منى » بليليم والنون المشددة . فقد ذكرها الصيرفي « منى » أما هارون فرأى أن الكلمة عروضة والصواب « منى » بليليم والنون المشددة من قولهم مت إليه يحق القرابة أى توسل إليه به ، وفي القاموس في تفسير المت أنه التوسل لقرابة . والصحيح ما ذكره هارون وقد أفاض الصيرفي من هذا التصحيح فاصلح الخطأ في الطبعة الثانية من ديوان البحترى الصادرة عام ١٩٧٢ ، ونبه على أن كلمة منى وردت هكذا في المخطوطة التي نقل منها .

وهذا للمثل يطلعن على مدى دقة « هارون » في قراءة النصوص ، ليتبين ما أخطأ فيه النسخ ، لأن التحقيق هو إظهار صورة النص كما وضعها المؤلف أو أقرب ما يكون إلى هذا . فهو يقرأ اللفظ ويدير معناه في الذهن رابطاً بينه وبين بقية الكلام . فإن استقام المعنى مع مذلول اللفظ المنسوخ فتم ، وإذا لم يستقيم فإنه يبحث عن مصدر الخلل ، واضعاً في الاعتبار ما يمكن أن يقع من النسخ من تحريف وتصحيح ، وكثيراً ما صصح كلمات كثيرة مماثلة في تحقيقاته .

وقد حذر صاحبنا في كتابه « تحقيق النصوص ونشرها » من تشابه صور الخط وتصحيحاً وتحريفاً ، وما يمكن أن يلتبس في نقط الحروف المشابهة وما رواه هارون في هذا المجال ما ذكره الجاحظ في « البيان والتبيين » قال يونس بن حبيب : « ما جادنا من أحد من رواة الكلام ما جادنا رسول الله (ص) . فجاء في حاشية قديمة تعليق على ذلك : « هذا مما صحنه الجاحظ وخطأه لأن يونس إنما قال : « عن النبي (بالياء والنون) وهو عثمان النبي فلما لم يذكر عثمان التيسر النبي فصحنه الجاحظ بالنون ثم جعل مكان النبي الرسول ، وكان النبي من النقصاء » .

وهكذا يؤدى التحريف والتصحيح إلى أخطاء جسيمة قد تنتقل المعنى إلى غير المراد . والقراءة الخاطئة تنتج فيها خطأ .

من كتابه عن كيفية إسماء التراث ، عارضا لرحلة النصوص العربية عبر النسخ الخطي ، والطبع الآلى ، والتحقيق الاستشرافي ، والجهود العربية الأولى في مجال إخراج النص إخراجاً صحيحاً أو أقرب ما يكون إلى الصحة ، وأقفا عند أصحاب دور النشر في مجال تحقيق كتب التراث وطبعها وتيسرها لتؤدى دورها في النهضة والإصلاح .

● وما يتصل بالتراث كتابه « الميسر والألام » الصادر عام ١٩٥٣ ، ومع أنه يعنى في باب العلوم الاجتماعية إلا أن روح التحقيق ، وجو التراث يسيطران عليه . فجاء في بعض جوانبه بحثاً لغوياً يعرض للتفسير القاموسية لكلمات تتعلق بالميسر والألام والقرعة ، مثل الجزء ، والقنداق (بكسر القاف) والقمار ، وقداح الخط ، والحفرة (بضم الحاء وهو الضارب الذى يقذف السهم في الحفرة) والريشة والحريقة . . . إلى آخره ، فقد قام المؤلف بشرح هذه المسميات شرحاً أدبياً لغوياً تاريخياً .

وقد تناول الكاتب موضوعات ثلاثة : الميسر . والألام والقرعة في ثلاثة فصول . ومن الصور اللطيفة للميسر التي ذكرها

ومن أخطاء الصيرفي تفسيره الشجيري في قول البحرى : «كم لسطح الأحبة من شجر . . .» فقد فسّر الصيرفي «الشجر» بأنه مكان التراب المخلط بالسبخ ويصوب هارون الخطأ قائلا : إن «الشجر» ما بقى من عصارة العنب أو هو ثقل كل شيء يصير . وقد صحح الصيرفي في خطأه في الطبعة الثانية وذكر في معنى الشجيري من ما قاله هارون .

ومن الأخطاء الأخرى قول البحرى في تفسيره أبي هاشم : «وتغشى مهليل اللذ . . .» فقد فسّر الصيرفي أن مهليل بن ربيعة زوج إحدى بناته معاوية بن عمر . أما هارون فيقول «ابن عمرو» كيا في جمهرة الانساب «لا بن حزم . وقد قرأ الصيرفي وصوره ، وجلبه بالذكر أن «هارون» سبق له تحقيق كتاب «جمهرة الانساب» عام ١٩٦٢ وأفاد منه في تصويبه بخطأ الصيرفي . فهو يصحح التراث بشيء من التراث والمعلم يخلو بعضه بعضا .

وتحت بندى كتاب كامل وضعه «هارون» في عشرات الصيرفي ، محمله بالأخطاء والتصويبات ، وبالإشارات الدالة على أن للتحقيق رجالة ، وقد أفاد الصيرفي من تلك الانتقادات ، ووصف ناقده بأنه «مغرم بفن التحقيق قرابة أربعين عاما ، ونعت بأنه «محقق عالم حجة» ولم يفت الصيرفي الرد على ناقده في بعض النقاط . ومع ذلك فإن كتاب عبد السلام هارون «حول ديوان البحرى» يعد إلى حد ما تحقيقا أنجز للجزء الأول من ديوان البحرى .

رحلته مع التراث والتحقيق :

لا ندرى على وجه التحديد كيف نشأت فكرة تحقيق كتب التراث عند صاحبهنا ، ولكن هناك إشارات تقع عليها في كتاباته ومراحل حياته تبين إلى هذا .

فقد ولد عبد السلام محمد هارون في العقد الأول من القرن العشرين . ثم درس في الأزهر الذى يغلب على نشاطه الفكرى والتعليمى كتب الدين وعلوم اللغة ، ولابد أنه قرأ كثيرا من الأسفار القديمة الميسرة . وكانت فكرة تحقيق الكتب قد لازمت بهت التراث وإحيائه ، وكان لظهور الطباعة وتقدمها وانتشارها دور هام فى هذا المجال ، وأخذت تظهر بعض كتب التراث مطبوعة وحقة بعد ازدهار الحركة العلمية ، وأخذ البلاد المصرية ببسبيل التمدن الحديث ، وإنشاء بعض الكليات والجامعات ، وظهور بعض المجلات التى تعنى بالتراث وتقدم عنه الدراسات والتحقيقات ، بل إنه برز في مجال التراث وتحقيقه أمثال أحمد تيمور ، وأحمد زكى (شيخ العروبة) والأب انتناس الكرومل ، والشيخ الشنقيطي وغيرهم .

ولا يعنينا في المراحل المبكرة مستوى التحقيق . ومدى مهارة المحقق وجهده ، ولكن ما يعنينا أن الكتب صارت تطبع مشتملة على إشارات وإيضاحات في الهوامش واجتهادات في فصوص النصوص ، وفهارس في ذيل الكتاب .

ولا يمكن إغفال دور المستشرقين في إخراج كثير من كتب التراث محقة ومفهرسة نذكر منها للفضليات ، وسيرة ابن هشام ، وكتاب سيبويه ، وفى من الكتب التى أعاد

عبد السلام هارون تحقيقها ، وأشار إليها في كتبه ، وأبدى إعجابه بها وتحفيظها .

في هذا الجهد «جو ظهور عديد من المكتبات وإخراج الكتب محقة تلمس عبد السلام هارون طريقه إلى فن التحقيق ، وبدأ يمارسه تحت عب الدين الخطيب صاحب المكتبة السلفية ، حيث تتلمذ عليه ، وشاركه إخراج كتاب «أدب الكتاب» لابن قتيبة عام ١٩٢٧ وهو ما يزال طالبا في تجهيزه دار العلوم . تلك كانت تجربته الأولى ، وحب الخطيب استأنفه الأول ، وفي هذه الفترة - فترة طلبة العلم في دار العلم - أعجبت المكتبة السلفية كسما كبيرا من كتاب «خزانة الأدب» للبغدادى بتحقيق وتعليق أحمد تيمور وعبد العزيز الميى الرابجوى ، وهو ما يزال مع استأنفه عبد الخطيب يشارك أو يراقب الأعمال المحقة ، ويستفيد من أساتذ كبار ، وقد أفاد هارون من قسم كتاب «خزانة الأدب» المحقق ، عندما أعاد تحقيق «خزانة الأدب» عام ١٩٦٧ . على أن لواء هارون من استأنفه عبد الخطيب ومكتبة السلفية لم تقف عند هذا الحد ، وإنما امتدت إلى كتب أخرى ، مثل كتاب «الميسر والقده» لابن قتيبة ، والذي حققه عبد الدين الخطيب ، فقد أفاد منه هارون في دراسته «الميسر والأزلام» التى أشرنا إليها .

وفي فترة الصبا تعرف أيضا على صاحب مكتبة الخانجى الذى اشتهر بحبه للتراث وتحفيظه وأخلص له ، على نحو ما يحدثنا هارون في كتابه «التراث العربى» . ربما كانت هذه هى المؤثرات الأولى - أو بعضها - التى أثرت فيه ، وأمدته بالروح التى ساعده على النهاء ، فتوجه ذهنه إلى التحقيق ، بل إلى موضوعات بعضها تجلت وازدهرت فيها بعد .

وتخرج عبد السلام هارون من دار العلوم فعمل مدرسا بأدب الاسكندرية ثم عاد إلى دار العلوم يعلم ويلفن ويشرفى في سلك الوظائف الجامعية .

وقد توثقت صلته بابن الخانجى الذى ورث عن أبيه حب التراث ، وانتجت هذه الصلة عدة كتب حققها هارون وصدرت عن مكتبة الخانجى من بينها «البيان والتبيين» للجاحظ و «الاشتقاق» لابن دريد ، و «رسائل الجاحظ» و «نوازل المحفوظات» وتضم خمسة وعشرين كتابا ورسالة .

وعندما تألفت لجنة «التأليف والترجمة والنشر» التي رأسها أحمد أمين، ساهم عبد السلام هارون فيها بتحقيق «شرح الحماسة للمرزوقي» و«رسالة في الرد على ابن غريمه» عام ١٩٥٤ وهي من الرسائل المجهولة المؤلف.



وتستمر جهود الرجل في ميدانه، وتقابل كتبه بالثناء، وعندما وضعت دار المعارف خطه إحياء التراث عام ١٩٤٢ اقترح هارون، وأحمد شاكسر على الدار «أن تخصص نشرا منتظما لعمود التراث العربي، فسرعان ما استجابت لهذا الاقتراح وقامت بتنظيم تنفيذه، وأعدت سلسلة أطلق عليها «ذخائر العرب» [أنظر التراث العربي لمبدع السلام هارون] وكان كتاب «مجالس ثعلب» بتحقيق صاحبنا أول كتاب في هذه السلسلة، وتتابع دار المعارف نشر تحقيقات هارون مثل «جمهرة أنساب العرب» لابن حزم وكتاب «إصلاح المنطق» لابن السكيت بالاشتراك مع أحمد شاكسر، وكتاب «المفصلات» و«الأصمعيات» بالاشتراك مع أحمد شاكسر. ومن الكتب الدينية التي نشرتها دار المعارف بتحقيق وشرح عبد السلام هارون كتاب «الألف الخاتمة من صحيح البخاري» في عشرة أجزاء.

وأخذت دور النشر، ومؤسسات الطباعة تتسابق في إصدار كتبه المحققة مثل المؤسسة العربية الحديثة، ودار الفكر العربي، ودار الكتب، ومؤسسة الحلبي، ودار الكتاب العربي، والمؤسسة المصرية العامة للتأليف. ومن الكتب الأخرى التي حققها «معجم مقاييس اللغة» لابن فارس، و«مذهب اللغة علوم الدين» للزلاوي، و«مذهب اللغة والأدب» لشرح الفصائل السبع الطوال، والجاحظية لابن الأنباري، و«معجم شواهد العربية» كذلك اشترك مع مصطفى السقا وآخرين في تحقيق بعض تراث المرعي مثل «شرح سقط الزند» و«تعريف القدماء بأهل العلاء» كما حقق معظم المكتبة الجاحظية، فأضاف إلى ما أسلفنا ذكره «الشمسية» و«الحصون» في سبعة مجلدات. واشترك مع الدكتور طه حسين وآخرين في أكثر من كتاب منها «مقتطفات من كتب التاريخ» وقد قرأ على المدارس الثانوية. وغير ذلك كثير مما يشكل مكتبة شبه متكاملة.

فيها من الأمور الحديثة في عالم التأليف والكتابة. وما زالت صحة النص تتوقف على كفاءة المحقق، ومدى اجتهاده، وتقديره لما تحت يده من النسخ المخطوطة، أو النسخ المطبوعة بغير تحقيق.

فلم توضع الكتب التي تنتظر هذه الظاهرة، وتجعل منها علماً له أبعاد فنية.

وقد أدرك عبد السلام هارون هذا، فوضع كتاباً هاماً في هذا الشأن أطلق عليه «تحقيق النصوص ونشرها» ونبه على أنه أول كتاب عربي في هذا الفن، ويؤكد في الطبعة الثانية لكتابه «أنه وضع علم متكامل لم يسبق إليه».

وقبل أن نتناول هذا الكتاب نذكر أنه، رغم أهميته البالغة، يعرض رؤية صاحبه لهذا العلم، وبخبرته فيه، وملاحظاته على الأعمال المحققة، ومآثره وإيجاباً لإقامة النص. أي أنه يعرض تجربته. ومهما تكن أهمية هذا الكتاب فإنه لا يعدو أن يكون وجهة نظر. لذلك نحن في حاجة كبيرة إلى وضع عديد من الكتب في هذا المجال تعرض وجهات نظر أخرى، وتحكي تجارب الآخرين، وما يراه المحققون لازماً لأخراج المتن صحيحة، ومن خلال كم كثير من الكتب المنظرة للتحقيق، وبعد مقابلتها على بعضها، يتولر هذا العلم ويمكن تدريسه بشكل منهجي موضوعي لا ينقصه تنظيم أو ترتيب، أي يمكن أن نقول إننا أضفنا إلى علمونا النظرية علماً جديداً راسخاً. وحتى يتم ذلك فإن كتاب عبد السلان هارون «تحقيق النصوص ونشرها» هو أهم ما يرجع إليه في علم التحقيق.

وقصة كتاب «هارون» كما أوضحنا في مقدمة تتلخص في أن أحد الشباب اقترح عليه إلقاء محاضرات في كلية دار العلوم في فن تحقيق كتب التراث، فنفذ بالعبء، واستجاب للأمر، وشرع في إلقاء الدروس، ثم جمعها ونشرها في شكل كتاب صدر عام ١٩٥٤. ولإلمانة التاريخية والعلمية ألح الرجل إلى أن المستشرق برجستراسر قد سبقه بمحاضرات إلقاءه عن هذا الفن بالجامعة المصرية القديمة، ولكنه لم يتيسر له الإطلاع عليها.

وقد تناول في ذلك الكتاب موضوع التحقيق بشكل مركز، وإن لم تفل بعض فصله من توسع من ذكر المال والدليل على ما يذهب إليه. فوقف عند الوراسة والوراقين، والحالة التي وصل إليها الخط

وهذه المجموعة الكثيرة من الكتب تظهر ثقافة عبد السلام هارون الواسعة، في مجالات عديدة من المعرفة الإنسانية والدينية واللغوية والنحوية والأدبية، والتاريخية والجغرافية، والترجمة للأشخاص. وما لا شك فيه أنها أثبتت من قدره، وأثبتت تفوقه، وأبرزت معله العلمية والفكرية. بل إنها توضح دوره في النهضة الحديثة، فكم هي الكتب والدراسات التي استندت إلى ذلك الكم الهائل من أعمال عبد السلام هارون المحققة والمؤلفة.

ولما فاضت شهرته وبرز في علم التحقيق حتى صار رئيساً فيه، وإنشيت حكومة الكويت ليساعد في مشروعاتها العلمية التراثية، وفي الكويت نشر كتابه المحقق «المصور في الأدب» للشرقي.

ومن نشاطه في جميع المآلدين الذي تول أماته إشرافه على إصدار «المعجم الوسيط» الذي أعده إبراهيم مصطفى وآخرين عام ١٩٦٠، وأخذ في تحقيق لسان العرب ونشر منه حلقات وعديداً من المواد من مجلة ومجلة مجمع اللغة العربية» كما ساهم بكلمات في تأيين بعض الزاحلين من الجمعيين مثل محمد عبي الدين عبد الحميد.

وقد قاد عبد السلام هارون في مسيرته العلمية علة جوائز تعترف بفضله وممو شأنه كان أبرزها جائزة الملك فيصل العالمية.

قواعد علم التحقيق كما وضعها:

لا ريب أن تحقيق كتب التراث بالشكل الحالي، ومقابلة النصوص على بعضها، وفحص المخطوطات وتبين أوجه القصور

والفيضي في المشرق والمغرب ، وأظهر كيف كان بعض الوراقين يكتوبون في تصانيفهم لسائرة الحرفاء التثك كان يرغب لها البعض أيام العباسيين .

ولما كان المحققون يلقون مصاعب جمة أثناء التحقيق ، فإنه عرج على تلك المصاعب ، وسرد منها أنواع الخسوط التي تتداخل فيها الكلمات وتشيع فيها الاستدراعات ، وطريقة النقط ، فالفاء مثلا في الخط المغربي لا توضع فوقها النقطة ، وإنما تكون في أسفلها ، والفاء ليس فوقها نقطتان بل فوقها نقطة واحدة ، كما أن بعض الأرقام مثل ٢ ، ٤ ، ٥ لها أشكال مختلفة عما نعرفه منها اليوم . ومعنى كلامه أن يكون المحقق ملماً بأنواع الخسوط في المشرق والمغرب ، عارفاً بأشكال الأرقام التي كان يستخدمها الوراقون ، وإلا ضل الطريق . ثم يعرض للمصنوع الأصلية والزفرية ، بل ينه إلى أن بعض الكتب القديمة تشتمل على كتب أخرى منقولة ، وقد ترددت منقوصة ، مثل كتاب « نهج البلاغة » لابن أبي الحديد ، الذي تضمن عدة كتب منها كتاب « وقعة صفين » في الكتب التي حققها هارون في الذي جاء ناقصا . وكتاب « غزوة الأدب » للبليدادي الذي تضمن كتاب « قرحة الأدب » لأبي محمد الأسود الأحرار ، فيحذر الرجز من الاعتماد على مثل هذه الكتب التي ترد في ثلثها الأصول ، ووجه أهميتها - كما يراها - أنها يستعان بها في تحقيق النص .

وينبه إلى أن بعض المؤلفين يضمنون كتبهم أكثر من مرة ، فتختلف النسخ مثل كتاب « البيان والتبيين » للجياض الذي ألفه مرثين . وقد واجه هارون في تحقيقه للكتب مثل هذه المشاكل العويصة ، ومن هذا أن الزجاجي له ثلاث أمالي : كبرى ووسطى ، وصغرى ، وعند تحقيقه لها ذكر أن هذا الاختلاف بين النسخ ناشى من التلاميذ والرواة (انظر مقدمة أمالي الزجاجي) . وفي مثل هذه الأحوال يكون الأمر اجتهاديا ما لم يعتمد المؤلف الأصل واحدة من النسخ وينص على ذلك صراحة . ومن ثم يرى محققنا - عند حديثه عن منازل النسخ - أن نسخة المؤلف هي الأولى . وليلها النسخ المقلوبة منها .

ويحذر عبد السلام هارون من تزيف التواريخ التي ترد في المخطوطة ، فقد تكون غير صحيحة ، ومن ثم يجب على المحقق

فحص النسخ ، والتحقق من عصرها ، ودرس للداد المكتوبة به ، ونوع الخط فإن لكل عصر نمجا خاصا في الخط ، بل يجب على المحقق - في مجال الفحص - أن يطعن إلى أبواب الكتاب وفصوله وأجزائه والتعرف في اسم الناسخ وتواريخ النسخ وتسلسل النسخة إن وجدت ، حتى يتم الاستيثاق من كمال النسخة المراد تحقيقها .

هكذا يعنى هارون في وضع دعائم التحقيق ، وينبه على المزالق التي قد يقع فيها للمحقق . حتى يأتى النص سلبا من الأخطاء الشاذة التي تعتوره وتحللل بنائه . فلا بد من معالجة النصوص ، وترجيح الروايات ، والتنبه إلى الزيادات الواردة في بعض النسخ والتي لا يجدي معها إلا الحيرة الطويلة للحكم على صحتها ومطابقتها للسليق العام .

تنبه عبد السلام هارون إلى هذا وفرضه الأمر الذي يدعو إلى الأطمئنان للأعمال الضخما التي أخرجهما حقيقة ، ولم يكف بللك في إقامة النص على أسس علمية ، بل نراه يتم بالتعليق ويعول عليه في ربط أجزاء الكلام . ويعرف بالأصنام ، ويوضح الاشارات التاريخية والدينية والأدبية التي يتضمنها المتن .

وفي الكتب التي حققها ترجم لمؤلفين ، لذلك ظفرا منه بجملة كبيرة من التراجم لقدامى الكتاب من أمثال : ابن الأثير ، وسيبويه ، وابن حزم وغيرهم ومنهج في هذه التراجم القصيرة لا يعدو أن يكون تعريفا وإفيا لهم ، يذكر فيه معالم الشخصية والفكرية ويسرد إلى جانب ذلك المصادر القديمة التي وردت فيها تراجم لهم ، مع ذكر مؤلفاتهم دون تفصيل ، وأخيرا يركز على الكتاب للمحقق ويخط القارئ إحاطة دقيقة بقضاياها ويربط بينه وبين الكتب الأخرى التي تتصل بوضوعه ، وله في ذلك إشارات جيدة ، ثم نأى إلى بيت القصيد ، وهو المخطوطة نفسها التي يتك عليها ويقدم دراسة فاصحة لعدد من نسخها المختلفة مع التمثيل بتماذج مصورة لبعض صفحاتها . أما في نهايت كتبه المحققة فلنا نحتفي بفهارس كثيرة ، موضحة ، وإنما يمكن أن يتصور القارئ المشاكل التي يعانيها محققنا في فهارس المدينة ، والتي تستغرق صفحات تليق أكثر من أربعمئة صفحة كما في « الكتاب » لسبويه ، وحوالى ١١٧

صفحة كما في « شرح القصائد السبع الطوال » . . وهكذا . وهذه الفهارس تضم واحدًا للقران الكريم ، وآخر للحديث ، وثالثًا للأمثال ، ورابعًا للأشعار وخامسًا للأجزاء ، وسادسًا للفقه ، وسابعًا للأعلام والقبائل والطوائف ونحوها ، وثامنًا للبلدان والمواضع . . وأحيانًا يذكر فهرسا لضبط الأعلام وهو هام للنطق الصحيح وغير ذلك من الفهارس الدالة على مضمون الكتاب ، الأمر الذي يسهل الحصول على المعارف ، ويسر الوصول إلى الجلباب في زمن قصير .

وقد صرح هارون أشياء كثيرة عبر رحلته الطويلة في ميدهاته ، ونبه على كتب تحمل أسماء مؤلفين لا صلة لها بمن جملة هذا .

أن حسن السندوي اهتم إلى عدة نصوص من كتاب « الثمانية » للجياض ونشرها مع الرد عليها لأبي جعفر الاسكافي ، واعتمد في هذا على نهج البلاغة لابن أبي الحديد ، أى أن السندوي جلب نصا متصفا تضمنه كتاب آخر ، أما هارون فقد بحث عن النسخة الكاملة للكتاب المخطوط وتبين أن ما فعله ابن أبي الحديد لا يعدو أن يكون إيجازا خلا لنص الجياض . (انظر رسائل الجياض تحقيق السندوي ، و « الثمانية » تحقيق هارون) وهذا انجاز علمي يجب لهارون

● نبه محققنا على كتاب « تنبيه الملوك والمكابد » للجياض الموجود في دار الكتب المصرية برقم ٢٣٤٥ أدب ولا صلة له بالجياض لأن من أبوابه « نكت من مكابد كافر الأخشيدي » ومكابد أخرى تتعلق بالثقي بالله . ولما نظر في الأمر وجد كافورا كان يعيش بين سنتي ٢٩٢ - ٣٥٧ هـ والثقي بالله يحيى بين سنتي ٢٩٧ - ٣٥٧ هـ . أما الجياض فقد مات قبل هذه التواريخ . وهكذا يستبين هارون بالتاريخ في تأكيد صدق صحة نسب الكتاب إلى الاسم الموضوع عليه .

هذا قليل جدا من كثير غرير أبان عنه وفصله ، وقد يكون الرجل وقع في سهو ، أورد عنه شيء ، إلا أن شأنه هو شأن الكبار الذين يفتري عليهم .

ويعد قارئ لا ستمحي من قومي وأنا أقدم ثم هذا العالم الشايع ، فقد كان غيبي من عارقي فضله وعلمه أولى من يتقنيه والتعريف بطرقه والإرشاد إلى فوائده ♦



نعمات البحيري

— « البحر جبر يالى تعرف قيمة البحر جبر » .

الجنود الريفيون الصغار يتسمون لكلمات المرأة ثم يسرى
الهمس بالكلمات والغمز بالنظرات والتلمظ بالشفافة . تتأجج
المقاعد بحركة مبهمة وسرعان ما يعم الصمت حين يرونها
تبحث بنظراتها إليهم .

— « يا مجنونة زنى النسوان يا قوطة » .

تلقى بشطراتها إليهم ثم تحضض واحداً بواحدة من زاوية
عينها رافعة حاجبها .

— « الزغلول .. زغلول يا بلح ومين زيك » .

كانت تداعب شيئاً للبدن غامضاً في نفوسهم فتشدهم إلى
مقاعدهم حتى وقت متأخر من الليل .

في داخل المقهى كان المعلم برأسه الكبير خلف بنك خشبي
صغير ، يشد أنفاساً متتابة من الشيشة ويحرق في المرأة غمراًها
من أن لا آخر متجاوزة رؤوس الجنود الحليفة وأقنيتهم المشوبة
بالأخضرار ثم يسمع صبيه وهو ينغم نداهه لطلبات الجنود
ومشاربيهم فترن ماركاته التحاسية على رخامة « البنك » .
يطرب المعلم لرنين الماركات ويتشئ فيشد أنفاساً أخرى من
الشيشة وعيناه لا تزالان على المرأة البائسة .

خارج المقهى وعلى مقعد قصير من القش جلس جندي
أسمر نحيف يجوار آخرين . لف المرأة بعينه ثم أشعل
سيجارة وصفق لصبي المقهى ليأتى بثلاثة شاي . انتظ الجندي
الثان من جيبه سيجارة وأشعلها من سيجارة الأول . في دقائق
معدودة كان صبي المقهى الناحل الياس قد جاء بالطلبات على
صينية مبلوطة راحيل على طلبات الجنود الكثيرين الذين يفضلون
الجلوس خارج المقهى .

« الكوسة وعليها بوسة » .

كان صوتها الناعم يسرى في هواء المنطقة .

والمنطقة بعيدة عن العمران ، لا تحوى غير الرمال وبعض
معسكرات الجنود .

وكان « المعلم » الذي لا يميزه عن بقية الحلق إلا رأسه
الكبير قد بنى مقهاه من الخشب والقش والحيش ليكون الوحيد
في الحلاء .

في مواجهة المقهى الخشبي الصغير تقف بثوبها المبهوك على
جسمها بين سلال الخضار والفاكهة مثل شجرة ، والجنود
الريفيون الصغار الذين يخشون التوهان في شوارع المدينة
المتشابكة يفضلون البقاء بالمنطقة قريباً من المعسكرات
فيجلسون على مقهى « المعلم » كلما حانت الفرصة لمشاهدة
وجوه أخرى غير ذلك الوجه المجلدور للشاويش « سليم
البكري » .. يتأيمون المرأة فتجذبهم كلماتها ونظراتها وهي
تنادى على يضاعتها مرة تلو الأخرى بصوت أفرطت في تنغيمة
وتنغيمة .

من بعيد جاء طفل في زيه المدرسي ، يلعب في الرمل ويهدف الأحجار الصغيرة التي يتناثر بها ، القرب من المرأة وحياتها ، فأخرجت له طعاماً من سلة جانبية وكذلك لافتات ورقية عليها الأسعار .. كل منها مثبت بمصاصة رفيعة . قامت المرأة بفرض واحدة في سلة من سلال الخضف والفاكهة بعد أن قرأها : هذه ستون وتلك خمسون .. أما هذه فهي عشرون » ثم تعالى صوتها الناعم المتدلق .

— « لا تين ولا عنب زيك يا حلو » .

ابتسم « المعلم » في زهو وهو يرى الجنود يتوافدون بزيم الكاكي على المقهى فأمر صبيه الناحل اليابس بزيادة عدد المقاعد .

في صعود وهبوط كانت صيون الجنود هكذا على وجه المرأة وجسدها وعيونها المتلامعة .

« يا متعمقة قوى يا بامية » .

كانت تتهاوى بين السلال وهي تعمد عرّز لافتات فيحدث لونها الطرى رليفاً مثل رليف الطير . بدا أنها تستبدل اللقطة المكتوب عليها عشرون بأخرى مكتوب عليها ثلاثون قرشاً وسرعان ما دارت على بقية السلال . نظف المعلم ولبتسم ، صوت الماركات يرن في أذنيه فيشد أنفاساً مطمئنة من الشيشة وهو يتجه بعينه نحو المرأة ، راح يبادلها نظرة بنظرة وهمزة بزمرة وهي تنادى على الباذنجان .

— « طعمك جنان .. يا بدنجان » .

يتحرك صبي المقهى الناحل اليابس مثل المكوك ، يلبي طلبات الجنود المتكررة فيتزاحم ورنين الماركات على رخامة بنك

« المعلم » . ثلاث المرأة وهي ترى « المعلم » ماذا حينه لها وشفتيه لجسم الشيشة ...

— « يا بصل .. يا مدمع التسوان يا بصل » ...

أيام قليلة مرت وعرف بقية الجنود في المعسكر والمعسكرات المجاورة المقهى والمرأة .

وبجوار وصيف المقهى الخشبي الصغير المسقوف بالخيش أتى « المعلم » ذو الرأس الكبير بعربة خشبية لبيع الكشبرى وفتح كشكاً للسجائر والتبغ وبعض الحلوى .

وعلى الجانب المقابل أتى بعربة لبيع الفول والطعمية ثم استخدم صبياً آخر ، أعطاه دلواً به ماء ولوحاً فلجأ فوق خيشة مبلولة ليبيع الماء البارد في أكواب بلاستيكية للجنود العطشى .

وفي كل يوم ومن الفتحة الخلفية للمعسكر تفر عشرات من الوجوه المشوقة والخطى المتسارعة نحو مقهى « المعلم » . يجلسون بالخارج ، ينظرون إلى المرأة ثم تهب نسمة طرية تدفع برائحة شعرها إلى أنوفهم . يصبح الصبي الناحل اليابس السمع لطلبات الجنود « الشاي والحلبة والجوزيل » فيتحرك مثل مكوك ويزداد رنين الماركات النحاسية في أذن المعلم فيطرب ويتشبه وتلوح الكلاب الضالة بالأرصفة ، والشمس ذبالة هزيلة تميل نحو الغيم .

بعد منتصف الليل بغليل وفي ظلمة الحلاء وسكونه تنفث سيارة أجرة تحمل « المعلم » والبائمة وطفلها يزيه المدرسي إلى منزلهم في وسط المدينة ◆



كوميديا الشقيقات الثلاث

د. كمال عيد

احساساً غريباً بقمة البرجوازية التي عاشتها النمسا في القرن الماضي ، وهكذا كان تشيكوف في دراماته ، أميناً على العصر وشاعداً عليه في وقت واحد .

وحق نلقى نظرة سريعة على روح عصر روسيا وخصائصه ، وهو ما نستشفه من دراماته الواحدة بعد الأخرى ، فإن العناصر التالية سرعان ما تظهر على السطح ، وفي وضوح درامى أخاذ .

١ - تصوير دراماته للأزمة الاجتماعية التي كانت سائدة في روسيا . يؤكد هذا التصوير تعبير المخرج قسطنطين سرجايفتش استانسلافسكى (١٨٩٢ - ١٩٣٨ م) K. S. STANISLAVSKIJ .
« وسط هذا المجتمع لم تكن هناك أرضية للدفع الثوري آنذاك »^(١) .

٢ - الاعتراضات والمظاهرات التي حدثت في مصانع المدن الصناعية الروسية الكبيرة .

٣ - الاجتماعات السياسية السرية التي كانت تحدث ضد القيصير الروس ونظامه ، حتى نمت وطأة النظام الإقطاعي .

٤ - ظاهرة التحليل النفسى لشخصيات مسرح أنطون تشيكوف .

الكتاب الروس أنطون بالولوفيتش تشيكوف مؤلف القصص والدرامات لم يصمد كثيراً على خشبة المسرح المصرى ، إلا عام ١٩٦٣ م في مسرح الجليل عندما أخرج كاتب هذه الدراسة (دراسات أنطون تشيكوف) في المرة الأولى . وعندما أخرج المخرج الراحل كمال يسن بالاشتراك مع مخرج سوريقي في المسرح القومي درامته (الحال فانيا) عام ١٩٦٤ م ومع ذلك ، فلا يخلو حتى يومنا هذا برنامج أى مسرح أوروبى من مسرحية للكاتب الكبير في كل عام .

لكن ، لماذا نعود إلى الماضي البعيد ، وتشيكوف نفسه قد غادر إلى الرفيق الأعل عام ١٩٠٤ - ١٨٦٠ (١٩٠٤) ؟ ، الواقع في هذا الدراما الخى أنه سجل عصره أعظم تسجيل ، تماماً كما فعل الموسيقى يوهان اشتراوس في الموسيقى النمساوية . فلو أقفمت الجفن اليوم في فينا المليئة حالياً بالورش والمصانع والصناعات الثقيلة وملايين العمال ، واستمعت إلى موسيقى يوهان اشتراوس (الدانسوب الأزرق أو مارس: القيصير أو غيرهما) لأحسست



• المتزوجات والذليجات النرامية ذات المستويين ، الباطني اخفى وهي الهم في دراماته ، والخارجي الظاهري . فخلط كلمات اللل من الريف الروسي وحلم الأمل في الذهب إلى موسكو (وبخاصة في دراما الشقيقات الثلاث) ، وعبر عبارات الضيق وتمبيرات المرارة والحياة الرمادية الباردة ؛ تخفى كل الأشياء لتظهر عظيمة تشيكوف في تضمينه المعاناة الداخلية غير المرئية للعنان ، بغية إبراز ربهات شخصية ومكونات أسرارها .

ويؤكد هذا العصر بكل سلوكياته وتصرفاته البروس الكسندر بلوك A. BLOK في خطابه الذي أرسله لأمه في ١٣ أبريل عام ١٩٠٩م حتى بعد موت تشيكوف بـ خمس سنوات إذ يقول فيه :

« كل منا يعيش خلف السور الصفي الكبير » (١) كما يكشف عن نفس (الحالة الاجتماعية) الرديئة ، الدراما المجري كوستونالو داجو K. DEZSO حين يذكر ونحن نشاهد العرض المسرحي للشقيقات الثلاث عمر الدقائق وتنتهي الساعات ، وتنتفيش الشهور والسنوات ونحن أيضا كشاهدين نحس بتقدم السن ، وفهم . الشخصيات تدخل وتخرج أمامنا ، تتحرك هنا وهناك ، ومع ذلك فحركاتها راکدة ، بلا فصل أو نتيجة ، وهكذا إلى النهاية (٢) .

● كوميدى أم تراجيدى ؟

من يبرؤ على القول بأن تشيكوف كان كاتباً كوميدياً ؟ لا أعلن ذلك ، فهذا هو

ما تعلمناه في أبجديات الدراما في معاهد الفنون سواء كانت مصرية أم أوروبية .

نعرف أن تشيكوف - يفعل دراماته - كان ابن للمذهب الطبيعي . وهو لا يتم سه كثير من الدراميين ومع أن خصائص مسرحه تبرز أكثر من وجه له ، فالثابت أن لدراماته علاقات قوية مع خصائص المسرح الطبيعي ، وعلى وجه التحديد مع خصائص مسرح جرهات هاوتمان G. HAUPTMANN

لكن تشيكوف ظل يمثل في العالم أجمع ، على أن مسرحه مسرح خاص أو قل مسرح دراسى على وجه التأكيد . وطبعاً أن أحداث دراماته - وبخاصة الدرامات الأربع الكبار طائر البحر ، الخالقات ، الشقيقات الثلاث ، بستان الكرز ، القى تمثله بالمرارة والأسى وألمنا الحب الفاشل ومأسى الأقطاع وأدهاءات الاستاذية وقهر الإنسان والاستعباد ، تجعل الأفعال إلى الأحاسيس بالتراجيديا أكثر منه إلى الأحاسيس بالكوميديا . على هذه الصورة أخرج المخرجون الأوربيون والسوفييت درامات تشيكوف وكأنها تراجيديات ذات طابع اجتماعى خاص وقد ساعد على نجاح هذه الصورة المغلوطة نجاح مسرح الفن بموسكو وجوهود المخرج استانسلافسكى في تقديم عروض غاية في النجاح أقبلت عليها الجماهير هناك إقبالاً عريضاً ، لكن هذا النجاح كان يعود بالدرجة الأولى إلى خصائص مسرح تشيكوف ، حتى وإن جانب المخرجين التوفيق في حقيقة أسلوب الإخراج الفنى لدرامات تشيكوف .

وبعوت تشيكوف عام ١٩٠٤م . وبعد حين عاماً على وفاته ، بعد الحرب العالمية الثانية يكشف بعض المخرجين عن طبيعة إخراج مسرح تشيكوف . . وأقصد بهذه الطبيعة (الوجه الكوميدى ما) . فيخرج الانجليزى يثر بروك P. Brook ويخرج الروسى أوسوفسكى جيورجى توفسكى Stovostonogov مسرحياته بوجهها الكوميدى السليم . ومع ذلك فإن مسرح الفن بموسكو لا يزال عاصف - وحتى اليوم - على الشكل التراجيدى لمسرح تشيكوف ، هذا الشكل الذى أصبح اليوم تراثاً وتقليداً في بيرتوار هذا المسرح العتيق .

والفرق كبير وشاسع أيضاً في الحياة المسرحية بين كلمتى التراجيديا والكوميديا ،

فرعى الدراما بحسب التقسيم الأرسطوطالى . وفى منهج الإخراج الحديث ، نطلب من طالب الإخراج معاهد الفن أن يحدد - ومن البداية - (اللون) الذى سيعتمده في عملية الإخراج واستناداً إلى ما ذكره أرسطو تظهر فروق كبيرة بين النوعين . فلا يمكن بأية حال من الأحوال أن نضع أرسطو فانيش كاتب الملهمة اليونانية إلى جانب كتاب التراجيديا الثلاثة الأوائل اسكيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيدس من حيث النوع ، وإلا كنا نعلم أبناؤنا الدراما بالخطأ .

ومع كل ما تقدم ، وبالبحت والتقصى العلميين ، تقدم دراسات تشيكوف في العصر الحديث مشكلة جادة وذات أهمية قصوى بالنسبة للمخرج المسرحى المعاصر . هل ما كتبه تشيكوف - وبخاصة في دراماته الأربع التى خلدت مسرحه وذكره ، كان تراجيديا أم كوميدى ؟ تثبت كتب التاريخ المسرحى أن استانسلافسكى قد انحاز - ونحطاً - ناحية المنهج التراجيدى . وهو الأسلوب - العظيم كذلك - الذى أعده به منهج ودرامات تشيكوف . ويضع هذا الانحياز الخاطئ - من تقسيماته لمراحل العمل الثلاث في مسرح الفن بموسكو (المرحلة الأولى من بدء إشعال المسوح حتى ثورة ١٩٠٥ القاتلة . والمرحلة الثانية من عام ١٩٠٦ حتى ١٩١٧ ثورة أكتوبر الكبرى . والمرحلة الثالثة مرحلة ما بعد الثورة) .

كما تثبت نفس الكتب أيضاً أن تشيكوف كان يُعصر على تسمية مسرحياته (بالكوميديات) واشتاك مراراً من أن استانسلافسكى ينجح لا في اعتبارها تراجيديات فكيه - وهي كبيرة بالفعل - هذه المشكلة المعقدة فعلا بين الكاتب والمخرج لم يكن لها حل في الماضى . فمركز استانسلافسكى كمخرج كان أكبر بكثير من مركز تشيكوف المؤلف المسرحى الذى فلتت درامته الأولى (طائر الجرس) على مسرح الكسندراتسكى ، حتى فهمها الناس وتحقق لها النجاح بعد تمثيلها في المرة الثانية .

لم يضحك الجمهور أبداً في إخراج استانسلافسكى لمسرحيات تشيكوف ومع ذلك فاللؤلؤ كان يرى فيها كتبه سخيفة وتلياً من شخصياته لواقفها أحيانا ، وفى الشقيقات أنفسهم ، وسخرفة من الجماهير

٥ - ويضطر الموقف تشيكوف إلى أن يمثل دور المخرج عندما اعترض على جرس الكنيسة في القرية وجرس ونداءات التنبيه التي أطلقها جنود البعثة الحربية ساعة الحريق . ويكتب ملاحظات كثيرة وطويلة في هذا الصدد . ومع ذلك - وواقعياً - فلم يأخذ استنسلانسكي بكل ما حرره تشيكوف .

عرض الشقيقات الثلاث .

في مساء يوم ١٩٨٧/١٢/٥ شاهدت عرض الشقيقات الثلاث ، على مسرح كاتونا بروجاف في أربعة فصول ، وفي التزام تقسيمات الكاتب في الفصول .

في نهاية العرض ظهرت جل المسرح المجري مديرية المسرح اليوغسلافي في بلجراد لتعلن وسط الجماهير التي شاهدت العرض معها عن منح لجنة التحكيم للمسرح الأوربي لهذا العام عرض (الشقيقات الثلاث) ، الجائزة الأولى ، للمخرج المجري أتر توماش . وعن منح شهادة تقدير لمسرح كاتونا بروجاف للجهود التي تقدمها في التذكور والأزياء ، والإضاءة ، والتفسير الحديث المرافق ثمنا لكلها المسرح . وأعلنت أن لجنة التحكيم قد اختارت هذا العرض من بين ستة عشر عرضاً مسرحياً في القارة الأوروبية لهذا العام في الموسم المسرحي ١٩٨٨/٨٧ م ليفوز بالجائزة الأولى .

ومن وجهة نظري الشخصية ، فإن العرض الذي شاهدته يتميز بالنقاط التالية :

١ - محافظة العرض على آراء الكاتب أنطون تشيكوف ، وبخاصة في إبراز نوعية النص ، وأتصد بذلك هذه الكوميديا الناصعة التي برزت طوال كل مراحل وأحداث الفصلين الأول والثاني من الدراما . تكاد كل الشخصيات تكون كوميدياً الطابع . أو بمعنى أصح كان تفسير روح الكلمة والحوار يركز ارتكازاً جادا على الإيصال الكوميدي الطبيعي . وهنا تظهر دراسة المخرج لخلفيات مسرح تشيكوف وآرائه والتي لم تُؤخذ بها دحاً طويلاً من الزمن .

٢ - وسط عالم كوميديا الشخصيات كسر المخرج الحديث شخصية فرشتين الضابط الكبير - على أنها شخصية (كراكتر) . صحيح أن منح كوميديا هو

الذي أجاز له هذا التفسير رغم غرابته . لكنه كان في الوقت ذاته ملتزماً بوحدة الأطار الكوميدي للتوعية الدرامية التي عمل على تحقيقها .

٣ - تجسيد (الطبيعة) التي لم تُعرف عن الكاتب إلا في النار ، تجسيدا خلافاً منقاداً أدى ذلك بطبيعة الحال إلى استعمال الحركة الطبيعية للشخصيات ، فالتقربوا كثيرا من المشاهد ، وبخاصة الشخصية الشرسمة ناتاليا ايفانوفنا N. VANOVNA زوجة أندريا أخ الشقيقات .

٤ - التزام المخرج بنض وجهة النظر التي اقترحها روبرت بروستلين R. BRUSTEIN صاحب كتاب (مسرح التسمرد THE THEATRE OF REVOLT) والتي تدعو هي الأخرى إلى اعتماد للنهج الكوميدي تفسيراً حديثاً مسرحيات تشيكوف . ويضرورة الحرص على إظهار وإبراز الحاجة الضاحكة في الحياة . فهي أمر طبيعي في كل الأحوال ، وبخاصة في مسرحية (الشقيقات الثلاث) .

٥ - محاولة إبراز البعثة العسكرية إلى القرية على أنها بعثة ثقافية للتثقيف ، وهو تفسير جيد للمخرج استنسلانسكي ، على اعتبار مكانة الضباط في ذلك الوقت بعثة حرية تحمل معها لثرف كل مظاهرة الحياة المعروفة والفن والشماعة . وتصبح ماشا هي الترجمة لكل هذه المظاهر من خلال خيط الحب بينها وبين الضابط فرشتين . وكذلك خيط الأبوة . فقد كان والدها كذلك أحد ضباط موسكو الكبار .

٦ - تصبل المسرحية إلى غاياتها التشكيفية عندما تمثل الدراما على أنها (صورة طبيعية من صورة اعتراضات الحب) . الحب يرتقي بسلوك الشخصيات ويرزق أسرارها وجمالها . وحتى إبراز فحها للمعل هو اعتراف بالطبيعة والواقع الذي فرضه عليها تشيكوف .

مستخلصات

هذا العرض المسرحي الذي أعاد لدراما تشيكوف وجها هائماً من وجوها المدينة بماذا يوحى في ؟

أولاً - أن مسرح أنطون تشيكوف من الملاحق الطبيعية الإنسانية الهامة . التي كان يجب على مسرحنا المصري الخوض في

إنسانياته وعرضها على الجماهير مرات ومرات .

ثانياً - هنا في المجر ، مثل مسرح فيج نفس المسرحية (الشقيقات الثلاث) في العام الماضي ، باخراج هورثاكي اشتفان في عرض عصري جداً . وقامت مناقشات عديدة نحو تحديثه لشخصيات تشيكوف . ومع ذلك فقد بقي الصدى الذي أحدثه تمثيل المسرحية طويلاً .

ثالثاً - أصل من مستخلصاتي إلى أن أعمال مسرحنا المصرية والعربية لهذا التراث الدرامي خسارة كبيرة للجماهير ، خاصة إذا كانت مسرحيات المسرح المصري على هي ما عليه من الضعف . تؤكد هذه النظرة مسرحيات القطاع الخاص التي تعمل بلا هدف قومي أو مهني إنساني .

رابعاً - أن مسرحنا المصري والعربي بأعماله هذا التراث ، يقف في وضع (علك سر) . فبينما صارح أوروبا تجرب يوماً بعد يوم ، وفي التراث المسرحي - كما عند تشيكوف مثلاً - مرة بالتحصير ، وأخرى بالكشف عن المعاني الأصلية وجوانب التراث الدرامي . ويساعدها على هذا الموقف هضم جماهيرها لتعريفات ودرامات هذه المسرح على اختلاف مذاهبها وتياراتها . فإن الحقيقة المؤلمة تقول إن جماهيرنا الغالبة من هذا التراث لا يمكن لها أن تستيعب حركات التجريب في المسرح كما يحدث حالياً في المسرح الأوروبي . اذ لو نجحاً خرج نابه وأخذ يبدأ التجريب ، لا نعمة نقاد سوسفستاتيون بالجهل وعدم المعرفة ، والحقيقة أنهم هم أنفسهم - أي القلاء - أو غاليتهم على وجه التأكيد في أسس الحاجة لتعلم تمثيل (الدراما) ذاته من الألف إلى الياء لأنهم يتمسكون بمأخض بعيد جداً في الفن المسرحي ◆

هوامش

A SZINLAZ VILA- (١)
QTORTENETE TT. VOLUM
GONDOLAT KIADO
BUDAPEST 1986. p. 474.

- (٢) برنامج العرض المسرحي .
- دراما (الشقيقات الثلاث) مسرح كاتونا بروجاف ، بورابست ١٩٨٥ م .
- (٣) المرجع السابق .
- (٤) نفس المرجع السابق .



مشروبات وفي أبهى البعض قرايطس الترمس والحمص وعيونهم جميعاً معلقة بالمرح يتتظرون إسدال الستار وعزف الموسيقى وبدء اللعب وكان مسرح (خيال الظل) عبارة عن حاجز خشبي يعرض الصالة بفصل المشاهدين الصغوفين عن اللاعبين . . . ويصف الدكتور حماد الشخص المصنوعة من الجلد على أشكال الشخصيات والمناظر المستعملة في التمثيلية ولكن المسرح الذي يصفه يضاء داخله بمصباح زئبق أو مجموعة من الشموع بدلاً من مسارح القطن الذي وصفها الأستاذ أحمد تيمور . . . ويضيف الأستاذ عمر الدسوقي في كتابه (المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها) معلومة أخرى إذ يقول : دلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كنّ يتولين اللعب به أيضاً منها ما أنشده الصغوى في شرح لامية العجم :

إذا ما تفتت قلت شكوى صباية
وإن رقصت قلنا حجاب مدام
أرنا خيال الظل والستر دونها
فأبدت خيال الشمس خلف غمام

والفرقة العاملة تتكون من الرئيس حافظ البابات والأشعار والطرف والنوادر والقادر على نظم الشعر والمدرّب على الإزغال ، وصاحب الذخيرة الضخمة من « الحوادث » الشعبية والأحاجي والزجل . وهو وارث لهذه الصنعة عن أجداده ويمتدّد على مشايخها وأساطينها ، وهو يقوم بالأدوار الرئيسية فيحكم أصوات شخصوس التمثيلية ، كما يقوم بتحريك هذه الدمى الجلدية . وصي يؤدي الأدوار النسائية ويغنّ عازف وملحن عازف أيضاً قد يشترك في أداء الشخصيات والقيام بالأصوات التأثيرية التي تعطي جوّ المشهد المروض .

هذا هو مسرح خيال الظل الذي وردت أول إشارات عنه في أحداث حيلة جتكرخان كما قال الدكتور فؤاد حسين على وفي حدود أعوام (٥٩٤هـ - ٦٣٠هـ) كما ينقل الدكتور إبراهيم حمادة عن ابن خلدان في حوادث حياة صاحب أربيل بالعراق ويقول (فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويوقف على قبة ويسمّع غناهم ويتفرّج على خيالاتهم وما يفعلون في القباب)

.. ويذكر الأستاذ عمر الدسوقي أن أقدم ما وصل من النصوص التي فيها ذكر خيال الظل « ما ذكره الرمادي في سلك الدر

قراءة شعبية في المسرح العربي المخيلون

فاروق خورشيد

نحن هنا أمام مكان مخصص وربما لأول مرة للعرض المسرحي ، يدخله الناس باجر ، ويجلسون فيه في أماكن محددة في انتظار مشاهدة رواية محددة تقدّم من اللاعبين في موعد محدد ، ويصف الدكتور إبراهيم حمادة في كتابه (خيال الظل وتجليات ابن دانيال) مجالس المشاهدين لخيال الظل في مسرح مشابه أقيم في (بركة الرطيل) بالقنيطرة حيث ساحة تتخلّء باللاعبين من مهرجين وقردانية وباعة جاتلين يقول : « عندما زحف المساء جلس المتفرجون على ذلك خشبية تملأ صالة طويلة وقد تناثرت بينهم بعض مواالد مربعة عليها

على الرزم من أن فنون المخيلة - وهي خيال الظل ومندوق الدنيا والأراجوز - من فنون الشارع إلا أنها عرفت المكان المغلق ، أو البيت المخصص للعرض التي تقدمها ويصف لنا أحمد تيمور في كتابه (خيال الظل) البيت المسرحي الذي يقدم فيه خيال الظل بآبائه فيقول : « يتخلّدون - لخيال الظل - بيتاً مربعاً يقام بروافد من الخشب ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ويسدل على الوجه الرابع ستار أبيض يشد من جهاته الأربع شداً محكمًا على الأخشاب وفيه يكون ظهور الشخصوس . فإذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ويكونون خمسة في العادة منهم غلام يقلد النساء وآخر حسن الصوت للنساء ، فإذا أرادوا اللعب أشعلوا ناراً قوامها القطن والزيت تكون بين أيدي اللاعبين أي بينهم وبين الشخصوس ويحرك الشخصوس بعوين دقيقين من خشب الزان ويمسك اللاعب كل واحد بيد فيحرك بها الشخص على ما يريد .



نقله الأتراك بعد سقوط مصر في أيديهم إلى بلادهم . وتطوره هناك إلى الأراجوز لا ينفي إمكانية تطوره عند أصحابه الأصليين بنفس الصورة وإلى نفس النتيجة . إلا أننا نعرف أن اللعب بالدمى مرآة قديمة عند كل الشعوب سواء منها عرب الجزيرة قبل الإسلام أم الشعوب الوثنية التي صنعت التماثيل المصغرة لأهنتها كما صُنعت التماثيل الكبيرة لها ، وكانت هذه الدمى تمثل رموزاً معبدة تستعمل في كل السحر التماثلي منذ بدايات السحر في كل الشعوب ، إذ كانت الدمى تمثل العدو المراد إيلادُه بالسحر وتعمل اسمه وبعضاً من خلفاته أو متعلقاته ، وقد صنع الفاطميون التماثيل من الحلوى فظهرت عروسة المولد والحسان والقصور الكلمة المصنوعة من

عروضها من خلال مصنوعين من الجلد يتحركون خلف ستار ، وإنما شخصوه ، دمي يحركها السلاص من خلف الستار وتتكون أساساً من شخصية الأراجوز المعجز بطرطوره وصوته المستعار الذي يصدره اللاص بواسطة (زعاعة) معدنية تتألف من قطعتين معدنيتين بينهما لسان صغير ، ويضعها اللاص في فمه حين الحديث بصوت الأراجوز ، ودعية الأراجوز تحمل دائماً عصاً صغيرة تضرب بها دائماً الشخصيات التي تخاوها أو تعابشها فيثير هذا ضحك النظارة وهذه الشخصيات دائماً شخصيات كريمة ، فهي إما شرطى غليظ الحس ، أو الحماة أو الزوجة المشاكسة أو الشريك المخدوع . والأراجوز نفسه يمثل ابن البلد في ملبسه وفي خفة ظله ولباقته لسانه ، يجمع بين الغفلة والطيبة ، وبين الذكاء اللماح ، وهو غالباً ما يقدم « حوتة » شبيهة من الحوادث المعروفة أو بعيدة نكتة من النكات المتداولة إلى عيّد المشاهدين لها أصولاً في عسوفهم المتداول ، والأصل في الأراجوز السخرية من كل متناقضات المجتمع وفي بعض الأحيان من قيمة السائده . والأراجوز شخصية فضولية دائمة التدخل فيما لا يعنها ودائماً ما تؤكد (فهلوتها) وشاربتها — أمام الشخصوس الأخرى . . وقد أجهد الدارسون أنفسهم في البحث عن أصول هذا الفن وأرجعه معظمهم إلى الأتراك وأن كان الدكتور حمادة يربط بين الأراجوز وخيال الظل ويرى أنها إسمان لفن واحد هو (القراقوز) الذي يعني خيال الظل ، وأن الفن وأحد من تركيا إلى المنطقة العربية وإلى مصر . وأياً كان الأمر فخيال الظل نفسه فن

للسيد أحمد البيروني من رجال القرن السادس الهجري :
أرى هذا الوجود خيال ظل . .
عصره هو السرب الغفور
فصنّفوه اليمين بطون حراً . .
وصنّفوه الشمال هو القبور
كما يذكر الدكتور عبد الحميد بونس أياًتاً أخرى وردت في كتاب قواس الوفيات تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي — ويرى الدكتور فؤاد حسنين أن هناك بعض مسرحيات الخيال (التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر الميلادي مثل : حرب السودان ، ولعب حرب العجم ، ولعب المركب ، ولعب الدبر) . . وتتفق كل الكتب التي تحدثت عن خيال الظل على أن خيال الظل عُرف في عهد الفاطميين وعهد الأيوبيين ، ووردت الأخبار عن مشاهدته صلاح الدين له وعن أن السلطان حقق أمر بإبطال اللب وإحراق شخصوسه عام ٨٥٥ هـ . وأن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب لتعقيباته عام ٩٠٤ هـ . وأن السلطان شعبان أبا السعادات عام ٧٧٨ هـ حل معه عدة من أرباب اللامه والمخابئين وأن السلطان سليم بعد فتح مصر حضر بأية تمثل شتى طومان باي على باب زويلة فسعد بها وأنعم على صاحب الخيال وعنده يأن يصحبه معه إلى استبول ، وينقل الدكتور فؤاد حسنين هذا الخبر عن ابن إياس ، ويعطى عليه قالاً : (ويرجح أن هذا هو أول عهد الأتراك بخيال الظل كما أن ذلك العصر كان فاتحة دخول هذا الفن في أوروبا عن طريق تونس والمانيا وفرنسا) . .

هذا هو أول عهد بالعروض التي تقدم في بيروت مخصصة لها ويحضرها جمهور يجلس في أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض ، وقد حدث هذا أيضاً بالنسبة للأراجوز حيث كانت تنصب له أعمدة تكون مريخاً يرتفع في جزئها الأسفل علامة تخفي اللاص ، بينما جزءها الأعلى تقسمه خشبة العرض تظهر فوقها شخصوس الأراجوز يحركها اللاص المخفي ويجلس المشاهدين على دكاك أمامها ويطلق دكان العرض قبل البدء الذي يعلن عنه خارج الدكان عازفون على آلة أو اثنين ونماذ ينالون من بداية العرض ، ولم يكن هذا العرض يستمر أكثر من عشر دقائق ، وتنتشر هذه الدكاكين في الميدان التي تقام بها الموالد والإحتفالات . . وعمل عكس خيال الظل لأشتم شخصوسه



الحلوى وقد أورد ابن تغري بردي في النجوم الزاهرة أوصافاً كاملة لاحتفال الفاعلميين بهذه العرائس المصنوعة من الحلوى ، بينما يحكى لنا ابن هشام في السيرة النبوية وابن الكلبي في الأصنام عن قبائل كانت تصنع الألهة من التمرقان مرت بأعوام جوع أكلت هذه التماثيل . كما يحكى ابن هشام أن النبي صلى الله عليه وسلم دخل على عائشة التي صبية صبيحة فرأها تلعب بلمية ..

الفن الثالث من فنون المخيلة هو فن
السفيرة عزيزة أو صنوف الدنيا ، وكانت
الدكانة التي استقرت فيها صغيرة جداً إذ ليس فيها
غير صنوف الدنيا نفسه ودكة واحدة يجلس
تفردون فوقها في مواجهة دكة زجاجية
لا تزيد على أربع ، وعلى هذا لما كان لا
لأربعة من المشاهدين فقط ما أن يجلسوا على
الدكة كان يفتح اللابص - وهو واحد
فقط ستارة فوق رؤوسهم لحجب النور
الخارجي ، ويظل كل منهم من دائرته
الزجاجية يرى الصنوف تترى أمامه في
صور ثابتة تكون في مجموعها حكاية كاملة ،
أهمها حكاية السفيرة عزيزة ، وعنتر شابل
سيفه ، وأبو زيد الخليل السامه ، وأنشاء
مرمق ، وهو يصور بحكي الخوايل الملهمة ويحرك
اللولوبا جانبها بحرك الصور من اليمين إلى
اليسار ، ولهذا فانا أميل إلى اعتبار أن بيتي
البيروني من رجال القرن السادس يقصد بها
صنوف الدنيا لا بحياة الظل ، بل الخيال
يتحرك الأشخاص بخوايلهم وتغنيها بالبابات
المولدة عن حركة مستمرة وذهاب وعودة
وتسبح يتلعب رجالاً . . . أما في صنوف الدنيا
فلا صورة لصورة مرت من أمام المشاهد وهي
تتغير تتحرك من اليمين إلى اليسار وينطبق
عليها قول الشاعر :

أرى هذا الوجود خيال ظلي
محركه هو الرب الغفور
فصندوق اليمين بطون حوا
وصندوق الشمال هو القبور

بعضها عن بعض ، شكلاً ولوناً ، أما ألعابها فيصنعها في سبع سناتر ، ويرتديها وزيرها فليست المخيلة هنا تسمى تتحرك في يد لاعب ، ولا هي في شخص مصنوعة من الجلد يحركها اللاعب أمام ستارة ورامها الضوء وإنما نحن أمام ستارة مرسومة تتحرك أمام مصباح ويهتف سبع سناتر نحصل ، لأشك ، سبعة روايات

والدكتور المصري يعود بهذا الفن إلى الصينيين فيقول عنهم : « وما يعزى إليهم أنهم أول من اتخذ الورق وأبدع في الرسم والنقش . فكانوا يرسمون على قماش أو ورق أو ما يشبه ذلك كهيئة الإنسان والحيوان ، فإذا اتوا الرسم حصلوا بذلك على سائر يزدان عجيب الصور ، فأنثروها فيما يشبه مصباحاً كبيراً ، وحرصوا أن يحيط به من كل ناحية في شكل مستدير ثم يضعون في وسط المصباح من الداخل شموعاً كثيرة فإذا أوقدت وسطع نورها في الظلام بدا أمامها كل ما في الستار من نقوش وتماثيل ، كأنها أشباح واضحة الحيد والشكوك ، ويدار المصباح حول نفسه فيدور الستار أمام الرائي وتتألف صوره ، وقد ضرب الترك المثل بظهوره فقالوا (يدور كما يدور مصباح الخيال) . . فنحن هنا إذن أمام نوع من أنواع العروض التي رائدناها في صندوق الدنيا ، لا في خيال الظل ، فليس هناك شخص يجربها السلطان حقيق ، ولا حبل يشتت طويلاً بأي مرتين على باب زويله - وأحسب أن الأمر اختلط على الدارسين لا استعمال كلمة الخيال بكثرة في مصباح الخيال ، وخيال الظل ، كما نحسب أن مسألة نسبة هذه الفنون جميعها إلى الترك تأتي قد حل محلها من قبل القرن المصروف إلى البلاد ، ويقول الدكتور حسين مجيب المصري (رقتل السلطان إلى وطنه وصحب معه ستمائة من اللاعبة بخيال الخيال فيما يقال . . .) وبعد الفتح العثماني للمنطقة غدت العاصمة لها كلها هي استنبول ، وغدا تاريخ الفنون من عندها ، وحول انتشارها في هذه العاصمة التي سرقت النور والفن من كل المنطقة لتزدهر حيث الترف والحقكام والمال والقوة ، والمعد الذي ذكره الدكتور حسين مجيب المصري يبرش بازدهار كامل للمخيليين فستألف في مصر وحدها ليس بالعدد الذي يزدادون وقفة متأنية . وقد خلط الدارسون بين الفراقوز وخيال الظل وبين الأراجوز وخيال الظل مرة



أخرى ، كما خلطوا بين خيال الظل وصندوق الدنيا ، ولهذا أثرت أن يكون حديثنا عن فنون المخيلة باعتبارها مظاهر متنوعة لفن واحد ، يقوم أساساً على الاستعانة بالدمية أو الشكل أو الصورة لتقديم أول أعمال مسرحية عرفتها المنطقة العربية ، ولتكون هذه الأدوات بديلاً للشخص الذي يقوم به مخلون من البشر وليصبح البطل المسرحي الحقيقي وراء هذه العرض هو الممثل الفرد الذي يستأجر بالحقى أو تقليد أصوات الشخصيات كلها . . فكان هذه الفنون تطوير لدور الحكواتي والمغني الشعبي وشاعر الرماية باضافة وسائل الإيضاح أو التسجيل أو الخيالة هذه لتعوض من جهله الشفاهي الفردى . .

وعلى الرغم من أن هذه الفنون عرفت البيوت المسرحية - أن أصبح هذا التعبير - إذ كانت تخصص لها أماكن ثابتة يندخلها الرواد ، إلا أنها في نفس الوقت خرجت إلى الشارع ، فهي مرحلة بين فن الشارع وبين فنون المسرح ذات المسارح المتخصصة . . فقد خرج صنفون الدنيا بذكره الوحيدة وصندوقه مقاماً على حوامل تتن حين يرفعه ويعمله اللاعب فوق ظهره ، وقد علت الصندوق دُمى ملونة ويمسك الدكة في يد ، ويوقاً في يده الأخرى ، ويمضي في الأذقة ينفض في البوق حتى يتجمع عدد كاف من الصبية ، فيختار باحة بين عدة حوار ، ينزل فيها حمله فيقيم الصندوق على الأرض ، ويقع أمامه الدكة الخشبية الوالطة وينفض في يده عدة مرات فإذا ما جلس الصبية

التزاحون إلى الدكة ، ضرب بعضاً في يده فوق الصندوق إيداناً ببدء العرض ، ثم مضى يدير اللولب الجاني يند أن يسدل الستار على رؤوس المتفرجين ، وهو يحكى القصة التي تمثلها الصور المتتابعة أمام المتفرجين ، فإذا انتهى إلى حيث يريد أوقف اللولب ورفع الستار عن رؤوس الصبية ، ومضى ينفض في البوق من جديد . . وكذلك فعل لاعب الأراجوز ، فهو يجعل حوامله التي تشبه الخيمة أو الكشكش وراء ظهره وغلافة في يده تحوى أدواته والدمى التي سيلعب بها ومنها الأراجوز بالطبع ويسير ومعه مساعد أو اثنان يفتون جميعاً مع العزف على دف أو مزهر إلى أن يتجمع المشاهدون ويتحلقون ، فيقيم مسرحه المنقل هذا في وسط ميدان أو في فراغ بين عدة حواز ويبدأ عرضه على مشاهدين جلسوا على الأرض أو وقفوا في حلقة حوله . . ولم ينح خيال الظل من هذه الظاهرة فيصف لنا الدكتور إبراهيم حمادة مسرح الشارع في خيال الظل فيقول إنه « من النوع البسيط المنقل الذي سهل به أداء عروض متعددة في أكثر من مكان طوال الليل وهو يشبه الكشكش الخشبي فتر أنه يتكون من قوائم (ضلوع) خشبية تترايط بعضها ببعض بواسطة مفصلات تمكن من تطبيق (المسرح) وحمله ، وعلى هذه القوائم شدت خيطان من القماش السميك ما عدا أعلى الوجهة فقد ثبت عليه قطعة من القماش الأبيض الرقيق . .

ويدخل المخيل ومعه زميل له أو اثنان إلى جوف (مسرحه) ويضعون الشخص لصق الشاشة المشقة ، ثم يوقدون في الخلف مصباحاً صغيراً فتتمسك خيالات الشخص فوق الشاشة ويروا المتفرجون من الجهة الأخرى وهم يجلسون على الأرض أو واقفون « فالمخيلة » إذن مرحلة وسطى بين مسرح الشارع والمسرح القائم بذاته . . وهو أيضاً مرحلة وسطى بين المزدى الفردى ، والتمثيل لتشرق فيه الجوقة . وهوناً مرحلة وسطى بين التمثيل الرامز بواسطة أدوات ، والتمثيل الجسد بواسطة الفراد . . وهو رابعا مرحلة وسطى بين النص الملقى والنص المنقل ، وهو خامسا مرحلة وسطى بين الأدب الفني والأدب الشعبي . . فقد ظهرت في حياة فن التمثيل شخصية هامة هي شخصية ابن دانيال الكحال الملقب في سنة ٧١٠ هـ وهو شاعر ومسرحي ، لم يله له أدب مسرحي كتب مسرحاً في العربية له نصوص مدونة

ومرسومة، ويحدد الدكتور فؤاد حسين تاريخ كتابة هذه المسرحيات بأنها (من خلفات العصور الوسطى وقد وضعها أيام الظاهر بيبرس (١٢٦٠ - ١٢٧٣ م) يرجع أنها ألقت مباشرة بعد عام ١٢٦٧م، كما يتضح لنا ذلك في مقدمة المسرحية الأولى المعروفة بطيف الحيال . أما اللغة التي استخدمها ابن دانيال في تأليفه هذه فهي الشعر والنثر الميسر . . . ويذكر الدكتور فؤاد حسين أنه من حسن حظ العالم أنه يملك من عذوق ابن دانيال ما لا يقل عن ثلاث عذوقات في مصر واستنبول والاسكندرية، وقد تمكن الدكتور إبراهيم حمادة من ضم هذه البابت إلى كتابه القيم عن (ابن دانيال) مع قيامه بتحقيق النسخة المصرية منها . وهي بابات طيف الحيال وعجيب وغريب، والتميم الفلاسح، واليتيم . . . ويلاحظ الدكتور عبد الحميد بونس علاقة هذه البابت بالمقامات، سواء من ناحية الأسلوب أم من ناحية التمازج البشرية المستعملة في البابت . . في بابيه عجيب وغريب نجد شخصية الشخشا أو المكدى أو الساسان ، عا يشير إلى مقامة الحريرى (الساسانية) ومقامة بديع الزمان من نفس الاسم . . وقد لاحظ الدكتور إبراهيم حمادة هذا التأثير الواضح بالحريرى وبديع الزمان الهزاني ، وتأثر ابن دانيال بخصيصة ابن الفتح الاسكندري عند بديع الزمان الهزاني وخصيصة ابريزد السرجي عند الحريرى ، ويلاحظ الدكتور حمادة أيضا أن ابن دانيال قد تأثر بالنسخ الوعظي المنتشر في المقامات وروح الخطابة والتوافق الهندسي بين الأجزاء الثرية والأجزاء الشعرية في البابت ، كما لاحظ أيضا تأثر ابن دانيال بأسلوب المقامة في البحث اللفظي ، والتركيب التعبيرية . . ونحن نضيف إلى كل هذه الملحوظات القيمة قول الأمير وصال في بابيه طيف الحيال : (سلام على من حضر مقامى وسمع كلامى ، من عرفنى فقد تمتع بآنسى ، ومن جهلى فانا أعرفه بنفسى)

ويرد عليه طيف الخيال قائلا : (أنت جمال المقامات ، ومن خلف ملكك ، مات) . . كما نضيف قول ابن دانيال في بابيه عجيب وغريب (وذلك لما حال الحال ومال المال وبلى البلى ، وهب الذهب ، وانتقطع السبب وفضت الفضة وقعدت الهبة . . . فقلت . . . وهى فقرة تكاد تختلئ إن لم تكن تنقل أسلوب بديع الزمان في

مقاماته . . فإن دانيال كان همزة الوصل بين المقامات كفن نثرى وبين المسرح الظل في البابت كفن تمثلى . . وهو بالتالى القلة بين فنون القرون الرسمية التى يعتمدوا التناد وتكون المخيلة الشعبية التى يتجاهلها النقاد والدارسون معا . . فقد كانت البابت موجودة قبل ابن دانيال ، وقد تقدم إبن دانيال ليبرز بين تأثره بالمقامات وبين فن المخيلة القائم بالفعل والذي تعتمد نصوصه على إرضاء الذوق الشعبى المرقق في حب الفكاهة والفحش الجنىسى واستخدام العلمية المسقة في أحيان كثيرة ، فبرز بين الأسلوبين وقدم عملا يرضى عنه أصحاب الأدب وتقاده ، ويرضى في نفس الوقت فوق عامة المتفرجين على فن المخيلة . .

وليس أصدق من عبارة الدكتور إبراهيم حمادة في تلخيص هذا الموقف إذ يقول في ص ١٧٣ وما بعدها : « كما أن المقامة تناسج إجتماعى تنبض في شرايينه حركات سلوكية أو نفسية للشعب ، فإن التمثيلية الظلية استمدت مادتها مباشرة من الطبيعة الجماعية بكل ما تحمل من غث وسمين ، واعتقد أن البابة تنطق ، بتعبير أساسى فيها من حيث الموضوع ، على القيم الأدبية الأخرى المعاصرة لها وهذا الجوهر هو القدرة على ملابسة الواقع ، ولم يكن التاريخ أو الأساطير أو الأخيلة مصادره يتشقق منها غذاءها ونجوم في سماعاتها ، وكان من السهل أن تصبح الحكايات والخرافات والروايات الشعبية ممتعا شعبيا لكل تمثلى ، غير أن الفنان أو النشد أقاصبه ، بل خلق لنفسه موضوعاته في البيئة المعاشية القائمة . . . ومن هنا قولنا إن المخيلة كانت نقله ما بين المنشد والحكاوى والشاعر الشعبى ويسير فن المسرح ، إذ انجذبت البابت إلى موضوعات خاصة بها تخلقها الحاجة التى توظف لها المخيلة . فهناك موضوعات الوعظ الدقيق بحيث يميز القاضى الفاضل رؤية الحيال . وهناك الموضوع السياسى بحيث يهيج سليم الأول بموضوع شق طومان باى على باب زويلة ، وهناك النقد الإجتماعى والسلكى لأنماط الناس كما في طيف الحيال وعجيب وغريب ، كما أن هناك المواقف التى تريد استمالة الفرائز وجذب الجماهير حتى ليحرض السلطان بجمع على احراق شخص من المخيلة ، وتجريم اللعب بحبال الظل . . ونفهم موقف السلطان هذا حين يقول لنا الدكتور إبراهيم حمادة « ففى هذا

البابت لم يدع مؤلفها - أو المزيدين عليها - متكررا جنسيا إلا وصاغوه شعرا ينظم الكلمات المتداولة نفسها دون إبدال أو تورية وقد حلف الدكتور إبراهيم حمادة الكثير من العبارات أثناء تحقيقه للنصوص وجد أنها تفوق طاقة الأمانة العلمية ، إذ لا يمكن لا إيرادها ولا إبتها . . . بينما يحكى لنا الدكتور حسين مجيب المصرى عن البابت التركية أنها كانت تدور حول المعان الصورية وخصيص العشاق وتقدم للمجتمع وتبصير بالمحاسن والساوئ . . . وهكذا سئرى الحياة بكل أقسامها وأهدافها لتدفع نفسها دفعا إلى شرايين المخيلة - من الصورية إلى الإباحة الجنسية ومن الإستهلاك السياسى الغرضى إلى بعض الأحيان إلى قصص العشاق والنقد الإجتماعى . والسخرية اللاذعة ، والفكاهة الفاضحة - فالحال إذن لم يكن ملك طبقة واحدة ، وإنما كان خيال الظل شيئا عند الشعب ، خاصة عند السادة فى قصورهم وبجاسمهم . . وهذه نقلة هامة في المشاهدة وتوظيف الفن ، فنحن لأول مرة أمام مزج طبقي وثقافى وذوقى يعكس مكونات شعب في مرحلة ، ولنا ناسف إلا على ضياع بابات خيال الظل فى وطننا منها نذر يسير . وقد ضاعت طبعا كل نصوص صندوق الدنيا وماتت بموت حفظها ولاعبها .

أما الأراجوز فنصوصه لم تدون ، واعتقد أنه من الممكن أن يسجل أحد الباحثين ما تبقى في حافظة الذاكرة به اليوم . . وقد أورد الدكتور حسين مجيب المصرى بعض مشاهدته في صفحة ١٠٧ م كتابه من موضوعات (القره فوز) التركى وهى تدور حول قصة الياستارستان والزورق والكناب) ، ولكننا نتحرج لاختلاط المصطلح فلا تصرف إبن نفعها أهى نصوص خيال الظل أم الأراجوز أم صندوق الدنيا . وعلى كل حال فهى لا تضيف جديدا إلا استرجاع اللغة المستعملة فيها بين العربية والفارسية والتركية وهى تركية تعكس المزيج الإسلامى لمكونات الحضارة الإسلامية في عصرها العثمانى . ١

وإذا كانت المخيلة من فنون الشارع فقد كانت أيضا من فنون القصور كانت أيضا أول الفنون التى عرفت العرض المسرحى في بيت متخصص وكانت التعلق بين المؤدى الفرد والتمثيلية صاحبة الشخصيات المجدسة بشكل ما ♦



خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : حسن سرور

رسالة للحصول على درجة الماجستير تقدم بها الباحث وليد
منير أمين إلى المعهد العالي للثقافة والفنون وأشرف
عليها الأستاذ الدكتور صلاح فضل وناقشتها لجنة مكونة من :
الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل
راغب .

الملخص :

صلاح عبد الصبور واحد من أبرز من
مسرحوا حياة البشر . وهو يرى القصيدة
بداية نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذات
متألمة وذات متأمل فيها وبين الأشياء .
وتتسم هذه الرؤية للوهلة الأولى بحس

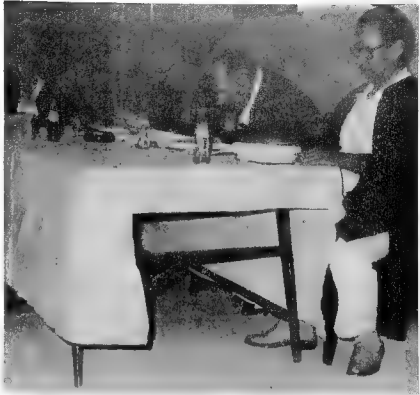
درامي عالٍ وجلي . إنه مزج بين التصوف
والوجود والجلد في حلقة واحدة ، صانعاً
سبكته التعبيرية الخاصة والمتميزة . وهو
يفرق بين الصرخة المستمتالية الغنائية
والصرخة الدرامية في قصائده ، جاهلاً من
قصيدة (الغناج) مدخله الأساسي إلى
الدراما الشعرية .

كان من الضروري إذن أن يفرد الباحث
مدخلاً يتناول فيه (مفهوم الدراما بين
التشكيل الشعري والبناء المسرحي) محلاً
فيه (نص الاعتراف) كما هو واضح في كتابه
اللافت (حيات في الشعر) ، ولكن الباحث
لا يصنف إلى (نص الاعتراف) إلا بقدر ما
يتطابق هذا النص مع النص الشعري التام
(قصيدة ومسرحاً) لصلاح عبد الصبور .
والباحث يكشف عن التصدعات والشقوق
الموجودة في (نص الاعتراف) ، ويحاول أن
يستخلص منها الرؤية الحقيقية الأخيرة إزاء
الفعل الإبداعي في العالم كما يرمى إليها
ببصره صلاح عبد الصبور . ويشغل
الفصل الأول من الرسالة بدراسة ما يسمى
بـ (التناص الداخلي) ، ويأتي تحت عنوان
(تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة
والمسرحية) ، ويهبط هذا الفصل على
افتراض أولي (يختبره الباحث فيما بعد ويصل
إلى صحته) مفاده أن دراما صلاح عبد
الصبور الشعرية قد وجدت بذورها الجنينية
الأولى في قصائده ، وتخلص الباحث إلى أن
ظاهرة التناص الداخلي تظل محكومة
بقانونين مهمين هما :

- الأول : الاستطراد .
- الثاني : التناص الذاتي .

كما يخلص إلى أن للتناص الداخلي خمس
آليات هي :-

- ١ - التكرار .
- ٢ - التوالد .
- ٣ - التحويل .
- ٤ - التوزيع .
- ٥ - العرض التشعبي للمجاز .



لجنة المناقشة ١. د. نبيل والحب ١. د. صلاح فضل ١. د. عز الدين إسماعيل .

الفاضل الرياضي) ليستخلص بعد تحليل
ذو وب ومستقص قانوناً رياضياً جامعاً يفسر
تحول نوع أدبي كالفصيدة إلى نوع أدبي آخر
كالدراما الشعرية . وهو يعتمد في طرحه
هذا على التصور المنطقي للبنية بوصفه
تصوراً رياضياً ، وهو يحدد خطواته
الإجرائية بوصفه باحثاً بنوياً في خمس :

- ١ - التمثيل لأشكال الروابط
النسائية بين العوامل .
- ٢ - تحويل الأشكال الكيفية إلى
أشكال عددية .
- ٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
- ٤ - رسم دالة التحول النوعي .
- ٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

وهو يطمح بذلك إلى الاقتراب بعلم
الأدب من مشارف العلوم الطبيعية (وفي
مقدمتها الرياضيات) في دقتها وصرامتها
وتحديدتها .

وفي الفصل الثالث والأخير (مستوى
اللغة الشعرية) يعمل الباحث عبر أبعاد
ثلاثة :-

- ١ - الإيقاع .
- ٢ - الصورة أو المجاز .
- ٣ - التركيب النحوي .

وذلك في مقارنة تأخذ شكلاً مكوئياً دائماً
بين الفصيدة والمسرحية . ويخلص الباحث
في نهاية التحليل إلى :-

- ١ - هيمنة تفضيلي (فعلان ،
مستعملان) على النص الشعري الصوري .

٢ - ميل الممثل دائماً على خشبة
المسرح إلى تأكيد النبر اللغوي في مقابل النبر
الشعري ، ومن ثم فلا بد أن يتصور الأداء
الشعري في نص العرض للنشاط السياقي
(وهو أقرب إلى محور النص) على النشاط
الاستبدالي .

٣ - هيمنة التشبيه على الصورة
الشعرية في نص صلاح عبد الصبور ،
وارتباطها أكثر من غيرها (الكتابة ،
والاستعارة) بالدراية لوجود مسافة دائمة
بين المشبه والمشيبه به ، حيث تقوم هذه
المسافة بصنع جدل فعال بين طرفين لا يلقى
أحدهما الآخر .

٤ - يقترب (نموذج التركيب النحوي)
في النص الشعري لعبد الصبور من نموذج
القول اليومي إذ يقوم باختراق بعض ظواهر
التحويلات ولغتي بدتو في جلاء من نحو
العامة .

ويطرح الباحث مفهوم التناص الداخلي
بين :-

قصيدة	مسرحية
أقول لكم يا نجمي .. يا نجمي الأوحده .	مأساة الحلاج ليل والمجتنون .
ذلك المساء .	بعد أن يموت الملك .

ويخطط الباحث في الفصل الثاني (دالة
التحول النوعي) خطواته أبعد ، إذ يلمع
بصورة تجريبية بعض الإجراءات من مصادر
مختلفة (علم المنطق ، علم اللغة ، علم

لقد كان مفهوماً (الكلية) و (تعدد المستويات) مفهومين أساسيين سيطرا على عمل الباحث طوال الوقت ، وكانت مقولة (المنظفة الكلية) التي نادى بها عالم اللغة الأشهر (توم تشومسكي) مولداً فعلاً للرؤية النقدية التي عمل الباحث على إجلالها وبلورتها فضلاً بعد آخر .

المناقشة

وصف الدكتور عز الدين إسماعيل رسالة الباحث بأنها عمل إبداعي ، ولكنه يفتضح - رغم ذلك - لكافة القوانين العلمية والمعايير البحثية التي ينبغي أن تنظم أي دراسة أكاديمية ، ثم قال الدكتور عز الدين إسماعيل أنه سوف يطرح مجموعة من وجهات النظر التي قد تختلف أو تتفق مع وجهة نظر الباحث ، وأكد أنه من حق الباحث أن يبدي اختلافه أو اتفاقه مع هذه الملاحظات ، وأن يناقشها بغية الوصول إلى نقطة مشتركة .

وتركزت ملاحظات الدكتور عز الدين إسماعيل حول :

١ - تورط الباحث بوصفه شاعراً في الانتصار للشعر قليلاً على حساب الدراما .
٢ - صياغة الباحث نموذجاً كلياً يحكم عملية التحول الشعري انطلاقاً من تحليل شاعر مسرحي واحد فقط هو (صلاح عبد الصبور) فيما ينبغي للنموذج الكلي دائماً أن ينطبق على أكثر من كاتب ، وأكثر من عمل ، ليكتسب مصداقيته .

٣ - تناول الباحث لظاهرة (التناص الداخلي) بوصفه تناسباً طردياً دائماً ، والواقع أنه من الممكن للتناص الداخلي أن يكون تناسباً عكسياً كذلك .

٤ - تكريس الباحث لمفهوم (الدرامية) بوصفه أداة فيما تتبع أصلاً من كونها فعلاً .

وفيما يختص بالنقطين الثانية والثالثة فقد حرص الباحث أثناء المناقشة على إيضاح الآتي :

١ - يفترض الباحث بداءة أن الدراما الشعرية إنما تخضع - مع بعض التحليل - للتعريف نفسه الذي تنطلق منه القصيدة الشعرية ، وهو يرى أن تعريف (ديفانتير) للقصيدة بأنها جملة حرفية تتحول إلى إسهاب تعريف صحيح ، وما علينا إلا أن نعرف هذا التعريف قليلاً فنقول أن الدراما الشعرية حدث بسيط يتحول إلى إسهاب ،



الباحث وليد ميرامين

وذلك بفعل آليتين مميزتين تعملان على تحويل التعبير إلى أداء أو حركة ، وهما :

١ - التوزيع .
٢ - العرض التمثيلي للمجاز .

٢ - في حالة (التناص الداخلي) بين قصيدة شعرية ودراما شعرية فإن هذا القانون يتسع قليلاً ليصبح :

توالد
جملة حرفية - حدث إسهاب
تحول - توزيع - عرض - شعرية
دراما

يصبح هذا النموذج على النص الصبوري (قصيدة ومسرحاً) ، ولكنه من الممكن أن يصح بشكل عام - كما أشار الباحث في هوامش بحثه - إذا ما أثبتت دراسات تحليلية أخرى إمكانية تطبيقه على نصوص أخرى لشعراء درامين مختلفين .

ويعترف الباحث بوجود تناص عكسي في مقابل وجود تناص طردي بين القصيدة والمسرحية ، ولكن العلاقة التناصية بين القصيدة المختارة (أقول لكم) ومسرحية (مأساة الحلاج) على سبيل المثال أوسع في محل عملها الفندسي وأكثر قرابة من أي قصيدة أخرى في علاقتها بالمسرحية نفسها ، ومن ثم فإذا أثبت واقع الفهم والتحليل أن هناك عدة نصوص متعلقة (أ ، ب ، ج ، د) مع نصي آخر (و) فإن معيار الاختيار يظل حكوماً بنص يُشكل مع نص (و) أكبر مجال تناصي ممكن ، وذلك بصرف النظر عن نوعية التناص الموجود نفسه طردياً كان أو عكسياً .

وأعرب الدكتور نبيل راغب عن سعادته بهذه الرسالة من منطلق أن الدراسة بالمعهد العالي للتقعد الفني تهدف بدءاً إلى إثبات (وحدة المخرقة) ، وهي إذ تفعل هذا فيما بين العلوم الإنسانية وأنواع الفنون بعضها البعض ، فإن الباحث قد أغاضف بعداً جديداً بتفريجه الواضح بين الفن والأدب من ناحية ، والعلم الطبيعي من ناحية ثانية .

وقد تركزت ملاحظات الدكتور نبيل راغب حول :

١ - سيطرة الشكلانية على بعض الشيء على منهج الباحث .

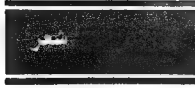
٢ - قصده إلى تناول النص بوصفه دائرة مغلقة دون التطرق إلى الظروف الاجتماعية التي أسهمت في إنتاجه .

٣ - اتسام لغة الباحث ببعض التعمير البنيوي .

وفيما يختص بالنقطة الثانية فقد حرص الباحث أثناء المناقشة على إيضاح الآتي :-

يعترف الباحث أن لغة شعرية ما لا بد أن تتحدد عبر سياقاتها الإبداعية الداخلية وسياقاتها الاجتماعية معاً ، غير أنه لم يحدد إطاراً منه لاستقصاء مستوى أي محد وتحليله تحليلاً شاملاً ، إلى تحليل (أيدولوجية النص) . وصحيح أن المستوى المدروس لا يمثل تبصير (جارودي) (كلية حصرية) بقدر ما يمثل وسيطاً ، ولكن التحليل قد تطرق - رغم ذلك - عبر تناوله لكل من مفهوم (الدراما) بوصفه قيمة مهيمنة ومفهوم (مستوى اللغة الشعرية) (صورة وتزكيا ، إلى أبرز الدلالات الاجتماعية التي تطوى عليها قيمة الاستعمال فيما يشق (ماشيري) حيث تحدد طبيعة السياق الموصوف طاقة اللغة الشعرية على الإنارة وتكوين المعاني . وقد تشير لغة النص الصبوري عما هي لغة في مستوى الأشياء ، أو بما هي (مفوض لمحاكاة القول العادي) ، إلى أنطوائها على (مناجس نزوع اجتماعي محمده وما كان ببساطة هو ما أسماه (جيمالفيك) - (التعبير البسيط عن حياة عميقة) .

وقد تركزت لجنة المناقشة منع الباحث درجة الماجستير في الفنون - يستمر المعهد من بعض جامعات أوروبا تقليداً مفاده تجاوزه درجتي الماجستير والدكتوراه للتفسيديات المختلفة مع التوصية بطبع الرسالة لأهيتها العلمية البالغة ♦



قماند قصيرة

السماح عبد الله

حضارة

أتقني مواريث ناسي ...
... فضممت رأسي ...
... وافعلت التناسي ●

انتظار

للمدوع السخينة قمرت عيني ...
... وقعدتها ،
● وانتظرت الفرح

يزور

أنا ... صليلُ الأنبياء ...
 ... أتيتكم كطيف ...
 ... محملاً ... بزهرة الخلاص والراحة ...
 ... ولستُ قاعداً فيكم ... كثيراً ...
 ... وحينما أمرُ في الزحام ...
 ... تخونني ذواكري ...
 ... يلفي الدوايز ...
 ... وأتعب ...
 ... كأي واحد فيكم ●

وردة

قلُ الوردَ واسترح ...
 الوردُ كانك منذ الزمان البعيد ولم تدر ...
 ، صارك لا بد تدري ...
 ، هو الوردُ فواخ ...
 ، فبح بالأريج ...
 ، وبواخ ... ببح بالذي يسكن القلب ...
 ، فرحان فرح إذن ليك ...
 ، فرح ... ، حواليك ...
 ، تواق ... تق للحبیب البعيد ...
 ، وصالحه ...
 ، فالوردُ ليس ... ، يحبُ التخاصم ...
 ، والوردُ كانك كنته ...
 ، وصارك صرته ...
 ، وخذ منه ... أن تتقرب للناس ...
 ، خذ منه أن يتعشقك الناس ...
 ، عش فيه حال ... ، التفوح ...
 ، حال التورد ...
 ، حال التفتح ...
 ، والوصل ...
 ، والوجد ...



والبوح ... ، والفرح ...
 فرح إذن فيك ،
 ... فرح حوالبك ●

عجبا

أنت يا امرأة ... تدور الليل ...
 ، تنسى ... عند كل عاشق من عمرها ... يوما ...
 ... أنت يا امرأة في كل يوم ... عند عاشق تكبر يوما ...
 ... عجبا ...
 ... أنا ليلة ... واحدة بينك أنستني العمر ...
 ... ليلة ... واحدة بينك ... ميت ●

يفعل محبوبى

— ماذا ... يفعل محبوبى ؟؟ ...
 ... — يلهو ... ●

وطن البكاء

أيتها ... يا حبيبي سافر ...
 ، حط جناحيه للريح ...
 ، والريح عابثة ...
 ... أيتها تمتلئ الآن أحلامه ...
 ، وييم صوب الكلا ...
 ... ويقول ... سلام دياراً بها شخبطات الطفولة ...
 ... ويقول ... سلام دياراً بها زفرقات المصافير ...
 أيتها ياترى ميت ...
 ، أيتها ضائع ...
 ... نحن معا ●

وطن واحد ...
 ... آه يا أيتها الوطن الجرح القلب ...
 ، القلب لما يزل نازفاً ...
 ... يا حبيبي الذى مات في سنوات العذابات أقسم لما يزل نازفاً ...
 ... هل سوى فرحة أنت فجرتها ، مرة في دمي ...
 ، واحترفت الرحيل ...

... أنا لما أزل اتفرَّح بالجرح ...
 ، لما أزل لا أقيس المسافة بيني وبينك إلا بحجم الدم التارِب ...
 ... لم أزل اتكور في حجرى ...
 ، واكور في حجرى وطنا للبيكاه ...
 ، أفتش بين ... تضاريسه عن فتى ...
 ... تروى الكلام ...
 ، يفجر في جنتى فرحة ...
 مرة ...
 ، ويقول سلام ●

أحبها

... أحبها ...
 ... كأنها ...
 ● خطيتى التى أبيت أن أتوب بعدها

التي أشتق

... علمتها ... كيف الهوى ...
 ... أعطيتها منى حشاى ...
 ... صيرتها فى الحب أمتى ...
 ، وحسى ،
 ... وابتغى ،
 ... وترك قلبى عندها ...
 ... كى تسكنه ...
 ، ونجربه ...
 ... لكنها ... لما تعلمت الهوى انتخبت سوى ●

وأنا قادم كالقيامة - عنى -

... رجة هذه المنطقة ...
 ... كارتدادى إلى أوّل ...
 ، وخروجى على جنتى ...
 ، وهوايا البلاد ...
 ، التى عشق القلب فى سنوات الطفولة ...
 ... وكرفضى لها عندما خرج القلب عن طوقه ...
 ، واقتراحي تضاريسها حين اكملت عشرين عاما ...
 .. وبليت خطوى ●

رجة هذه المنطقة ...
 ، وأنا أول الحاملين بها
 ، وأنا أول العاشقين لها ...
 ، وأنا ... أول الظامئين ...
 ... جسدى جرة ...
 ... ومدى ابتداء ...
 ... واقف بينكم ...
 ، وأطول السبا ...
 ... ودمى معركة ...
 ... وكلامى حريق ●

* * *

رجة ... هذه المنطقة ...
 ... ولذا سأحبها جسداً جرة رافضاً ...
 ، ودمى معركة ...
 ... وكلاماً ... حريق ...
 ... وأقيم القيامة فيها ...
 ، وأقديماً ...
 ... وأقول الحقول ●

* * *

رجة هذه المنطقة ...
 ... رجة هذه القنبلة ...
 ... كأنها ●



أستطيع

، أستطيع أنا ... غزو هذا الزجاج ...
 ، أستطيع أنا ... غزو هذى المدن ...
 ... أستطيع أجرب فيها الحروب ...
 ، أكون بها فرساً لا يثن ...
 ... وسأزرعنى شوكاً فى الشوارع ...
 ، أهطلنى مطراق الربوع ...
 ... أستطيع أكون الذى لا يكون ...
 ، أحذرى يامدائن منى إذن ●

نجيب

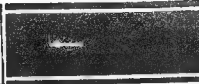
... كيف يملأك الموتُ أنتَ الذي ...
 ... كنت بالعشق تملأ هذه الحياة ؟؟ ...
 ... كيف يسكنك الصمت ...
 ... أنت الذي شربت كلمات الهوى راحتاه ؟؟ ...
 ... مرة كنتي ، وأنا كنت وجهك ثم ارتحلنا لهذا النسيج ...
 ... بعدها مت بقي ...
 ... وصرت أسير بوجهك ...
 ... تقتلني مقتلته ●

هطلى يامطرة

... هذه المطرة كنا عاشقها ...
 ... منذ عشرين سنة ...
 ... عندما كانت نجى ...
 ... ما الذي ذكرها بجفاف الشجر الذابل في هذا الحريف ؟؟ ...
 ... نحن أدماً جفاف الشجر ...
 ... ونسينا ... قصة المطرة ...
 ... ذكرتنا بالذي كنا ...
 ... منذ عشرين سنة ...
 ... عندما كنا صغاراً ...
 ... ونجى المطرة ...
 ... فنغنى ...
 ... هطلى ... يامطرة هطلى ... يامطرة ...
 ... هطلى ... يامطرة ●

هذي المدينة

... هذي المدينة كان لي فيها صحاب ...
 ... وكان لي فيها ... سكن ...
 ... وزرعت فيها الشمس ...
 ... والأشجار ...
 ... رؤيت الثرى بدم البدن ...
 ... ورجعت بعد سق موق في التغرب كي أريح المقتلن ...
 ... لم ألق فيها الشمس ...
 ... والأشجار ...
 ... بالأصحاب ...
 ... لم أجد الوطن ●



٥ - نظرة خاصة ٢٠ فيلماً طويلاً من
١٧ دولة هي فرنسا (٢) بريطانيا (٢)
إيطاليا (٢) وفيلم واحد من كل من
الدانمارك والولايات المتحدة والاتحاد
السوفيتي وبولندا وسويسرا وهولندا
وكندا وتشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا
وبلغاريا وتركيا وتايوان والهند وإسرائيل ،
ويضيف هذا البرنامج الى الدول المشاركة
الدول العشرة الاخيرة .

كما عرض برنامج نظرة خاصة الذى أقيم
للمرة الحادية عشرة فيلماً قصيراً من فرنسا ،
وآخر من استراليا .

مهرجان كان ٨٨

واقع المهرجان وواقع السينما فى العالم

وأما البرامج الموازية فقد عرضت ٥٦
فيلمًا من ١٩ دولة منها ٣٢ فيلماً طويلاً ،
و٢٤ فيلماً قصيراً على النحو التالى :

١ - اسبوع النقد السابع والعشرين ٧
أفلام طويلة من ٧ دول هي الولايات
المتحدة ، وبريطانيا ، وسويسرا والإتحاد
السوفيتي ، وتركيا ، والصين ، والهند ، و٦
أفلام قصيرة من ٦ دول هي فرنسا ،
وبريطانيا ، وسويسرا ، والسويد ،
وبولندا ، والبرازيل ويضيف هذا البرنامج
الذى يقتصر على عرض الافلام الأولى ،
والثانية لخيرجها الى الدول المشتركة في
مهرجان الدولة الأخيرة .

٢ - نصف شهر المخرجين العشرين
١٨ فيلماً طويلاً من ١٤ دولة هي بريطانيا
(٣) والاتحاد السوفيتي (٢) والبرازيل
(٢) وفيلم واحد من كل من الولايات
المتحدة وهولندا وكندا والمانيا الاتحادية
وتايوان وتركيا والهند وفنزويلا ومصر
وسوريا ومغشقر ، ويضيف هذا البرنامج
الذى يستمد عنوانه من الفترة السابقة
التي كان يعقد فيها المهرجان لمدة أسبوعين
الدول الأربع الأخيرة الى الدول المشاركة في
المهرجان ..

٣ - أفاق السينما الفرنسية السادس
عشر وعرض ٧ أفلام طويلة و١٨ فيلماً
قصيراً من اختيارات جمعية المخرجين من
الانتاج الفرنسي .

وهكذا يبلغ مجموع أفلام برامج
المهرجان الثمانية الرسمية وغير الرسمية
١١٧ فيلماً من ٣٢ دولة منها ٨٠ فيلماً
طويلاً و٣٧ فيلماً قصيراً .

أما القسم الثالث والاخير ، وهو سوق
الافلام الدولى الثامن والعشرين فقد عرض
٣٦٦ فيلماً طويلاً من ٣٢ دولة منها ٣٢٢

وجمعية المخرجين في فرنسا وتعرض تحت
ثلاثة عناوين ، ثم برنامج السوق للدول
للأفلام .

أما البرامج الرسمية فقد عرضت ٦٦
فيلمًا من ٢٨ دولة منها ٤٨ فيلماً طويلاً
و١٢ فيلماً قصيراً على النحو التالى :

١ - مسابقة الافلام الطويلة ٢١ فيلم
من ١٥ دولة هي الولايات المتحدة (٢)
بريطانيا (٢) فرنسا (٢) اسبانيا (٢) وفيلم
واحد من كل من الدانمارك ويليكا والمانيا
الاتحادية وإيطاليا والبرتغال ونيوزيلندا
والبحر ويولندا والصين واليابان
والارجنتين .

٢ - مسابقة الافلام القصيرة ٩ افلام
من ٨ دول هي فرنسا (٢) وفيلم واحد من
كل من بريطانيا وإيطاليا والولايات المتحدة
والبحر والسويد وأستراليا والاتحاد
السوفيتي ، ويضيف هذا البرنامج الى
الدول المشاركة الدول الثلاث الأخيرة .
٣ - خارج المسابقة ٥ افلام طويلة من
دولتين ٤ من الولايات المتحدة وفيلم من
فرنسا .

٤ - عروض خاصة ٤ أفلام فيلمان
طويلان من فرنسا والسويد وفيلمان
قصيرين من فرنسا .

سمير فريد

ترجع أهمية مهرجان كان
السينمائى الدولى إلى أنه المهرجان الذى
يعكس واقع السينما فى العالم أكثر من أى
مهرجان آخر مماثل . وقد عرض المهرجان
الحادى والأربعون الذى أقيم فى المدينة
الفرنسية ٤٨٣ فيلماً من ٤٢ دولة فى ١٣
يوماً من ١١ إلى ٢٣ مايو من أكثر من ٢٥
داراً للعرض داخل وخارج قصر المهرجانات
وتلق كلها فى شارع واحد تقريباً ، وبلغ
عدد الذين جاءوا إلى المدينة من أجل
المهرجان حوالى ٤٠ ألف فرد من مختلف
أرجاء الأرض .

ومن بين الافلام ال ٤٨٣ التى عرض
أكثر من ٩٥ ٪ منها من اليوم الثانى
للمهرجان الى اليوم العاشر ٤٤٦ فيلماً
طويلاً و٣٧ فيلماً قصيراً فى الاقسام الثلاثة
التي يتكون منها المهرجان ، وهى البرامج
الرسمية أى اختيارات ادارة المهرجان
وتعرض تحت خمسة عناوين ، والبرامج
الموازية من اختيارات جمعية النقد

فيما من ٢٤ دولة مشتركة في برامج المهرجان الثمانية ٣٣ فيلما من ٩ دولة غير مشاركة وهي اليونان (١٦) وجنوب أفريقيا (٣) والنرويج (٣) والماني الديمقراطية (٣) وكورسيكا (٣) وهونغ كونج (٢) وفيلم واحد من كل من النمسا وبيتسوانا وإيرلندا .

ومن الملاحظ أن دول فقط شاركت في المهرجان ولم تشارك في السوق بإفلام ، وإنما بمكاتب للتوزيع وعروض الفيديو ، وهي نيوزيلندا والدانمرك واستراليا وبلغاريا وفانوا وفنزويلا ، وأن ثلاث دول فقط شاركت في المهرجان ولم تشارك في السوق لا بإفلام ولا بمكاتب للتوزيع أو عروض الفيديو وهي الدول العربية والأفريقية مصر وسوريا ومدغشقر .

واقع السينما

هذا هو واقع المهرجان بالحقائق والأرقام ، ومنه يمكن ادراك واقع السينما في العالم أيضا ، ولكن اذا نظرنا إلى هذه الأرقام من زاوية أخرى ، وهي إجمالي عدد الافلام التي عرضت من كل دولة سواء في برامج المهرجان أم في برنامج السوق .

إن أكبر عدد من الافلام عرض من دولة واحدة في برامج المهرجان الثمانية ٣٧ فيلما من فرنسا ، ومن المنطقي أن يكن العدد الأكبر من الافلام من البلد الذي يقام المهرجان على أرضه ، لأن الهدف الأول لأي مهرجان هو دعم صناعة السينما في البلد الذي يقام فيه انتاجا وتوزيعا وعرضا ، ولكن الواقع أن ٢٥ فيلما من ال ٣٧ عرضت في برنامج أفلام السينما

الفرنسية ، بينما لا يتجاوز عدد الافلام الفرنسية في البرامج السبعة الدولية ١٢ فيلما ، ويظل هذا الرقم هو الأكبر أيضا يليه الافلام الامريكية (١١) والافلام البريطانية (١١) والاتحاد السوفيتي (٥) وكل الدول الأخرى ال ٢٩ أقل من ٥ افلام .

ولكن أرقام برامج المهرجان دون برنامج السوق لا تعبر عن واقع السينما في العالم كما يعكسه واقع مهرجان كان . فالواقع أنه من بين إجمالي عدد افلام المهرجان بما في ذلك السوق وهو ٤٨٢ فيلما هناك ٢٢٦ فيلما من ٦ دول فقط ، و١٤٧ فيلما من ال ٦٦ دولة الأخرى . والدول الست هي الولايات المتحدة (١٢٢) وفرنسا (١٠٥) وأيطاليا (٢٨) وبريطانيا (٣٥) والماني الاتحادية (١٨) وكندا (١٨) وهي أكبر اسواق السينما في الغرب ، وحسب هذا التركيب أيضا ، بل أن السوق الامريكي داخل الولايات المتحدة هو أكبر اسواق السينما في العالم ، وليس في الغرب فقط ، ويمكن وضعه في كفة وبقيته العالم في الأخرى .

صحيح أن السوق الهندي أكبر من السوق الامريكي ، ولكن السوق الهندي مغلقة للافلام الهندية ، وكذلك اسواق الصين والاتحاد السوفيتي وسكان البلاد الثلاثة (الهند والصين والاتحاد السوفيتي) يمثلون نحو نصف البشرية بأسرها . وقوة السينما الامريكية لا ترجع فقط إلى السوق الداخلي ، وإنما إلى حقيقة أن شركات السينما الامريكية الكبرى هي الشركات الوحيدة التي تملك شبكات

توزيع دولية ناجحة في عدد من دول العالم في كل القارات .

وتدعم السينما الامريكية مهرجان كان بقدمها يدعمها المهرجان في أوروبا الغربية ، وهي السوق السينمائي الثاني الكبير في الغرب بعد السوق الامريكي ، والملاحظ أنه من بين ال ٤٢ دولة المشاركة في مهرجان كان بقسمه الثلاث هناك ١١ دولة من أوروبا الغربية إلى جانب بريطانيا وكندا واستراليا والولايات المتحدة أي ١٥ دولة غربية ، و ٥ دول من أوروبا الشرقية إلى جانب الاتحاد السوفيتي ، و٥ دول من آسيا إلى جانب إسرائيل ، و٢ دول من أمريكا اللاتينية . ودولتان من العالم العربي ودولة من افريقيا السوداء . وهذا هو الترتيب الحقيقي لاسواق السينما في العالم من حيث الأهمية الدولية ، أي من حيث الافلام الأجنبية التي تعرض في هذه الاسواق .

وعندما نتحدث عن انفتاح السوق الامريكي للافلام الأجنبية وانفتاح السوق الهندي على الافلام الهندية ، وكل منها على سبيل المثال لا - نفني أن من السهل عرض فيلم غير أمريكي في أمريكا ، ولا نفني أن من المستحيل عرض فيلم غير هندي في الهند . فهناك قنوات واسواق موازية للسوق الكبير في أمريكا ، وهناك توزيع للافلام الأجنبية في الهند ولكن بشروط صعبة فيما يتعلق بعدد الافلام واجراءات الدفع إلى آخره .

وإلى جانب الدول المشاركة بإفلام في المهرجان ، والأخرى المشاركة في السوق ، هناك دول لم تشارك بإفلام لا في المهرجان ولا في السوق ، ولكن بمكاتب للتوزيع تعرض أفلامها على شرائط الفيديو ، ومنها تونس والجزائر من الدول العربية ، أو بمكاتب لمجرد الاعلام عن السينما في بلادها . كما أن هناك كمية لا تحصى من عروض الفيديو تمت في قمار الشركات الامريكية بالفنادق الكبرى في المدينة ، وهي فنادق كارلتون ، ومارتينيز وماجستيك .

ووجود أغلب الشركات الامريكية في هذه الفنادق ، وبعض شركات من جنسيات أخرى أيضا مثل شركات شمال أوروبا يمثل مشكلة لإدارة السوق في مهرجان كان . فالقرع الرسمي للسوق هو الطابق الأرضي من قصر المهرجانيات ، ولكن الشركات



ولكن انخفاض عدد رواد دور - العرض لا يعني انخفاض عدد الجمهور ، وإعنا على العكس تماما ، فقد تضافعت السبلد من خلال الوسائل الجديدة ، وكل ما هناك أن جمهور دور العرض أصبح « صفوة » جمهور الافلام وما دام الجمهور قد تضاعف فلا توجد أزمة على صعيد الصناعة ، كما أن تحول جمهور دور العرض إلى « صفوة » يفتح الابواب أمام مزيد من التطور في فن السينما .

ولايعنى هذا أنه لا توجد أزمة ، ولكن هذه الأزمة هي على وجه التحديد أزمة عدم السيطرة الكاملة على إيرادات الافلام من خلال الوسائل الجديدة ، وهي أزمة سوف تنتهى في سنوات قليلة بفعل العمل الدؤوب المستمر الذى تقوم به المؤسسات العلمية ومؤسسات البحث والاتحادات الدولية لمجاعة المهومة بمشاكل صناعة السينما .

وتختلف أزمة السينما في الدول الاشتراكية عنها في الدول الرأسمالية وفي دول العالم الثالث الفقيرة عنها في دول العالم الثالث الغنية . إذ بينما تتعامل الدول الاشتراكية مع السينما باعتبارها من أشكال التعبير الفنى ، وتدعمها دعما كاملا ، بدأت الدول الرأسمالية في دعم السينما أيضا دعما مالية ضخما عن طريق مؤسسات السينما

المخرجين الذى عرض ١٨ فيلما منها عشرة افلام أولى لمخرجيها ، يليه برنامج اسبوع النقاد الذى عرض ٥ افلام أولى من ٧ افلام ، ثم برنامج نظرة ما ٧ افلام أولى من ٢٠ فيلما ، ثم برنامج آفاق السينما الفرنسية ٣ افلام أولى من ٧ افلام ، ثم برنامج مسابقة الافلام الطويلة ٢ افلام أولى من ٢١ فيلما ، ثم برنامج خارج المسابقة فيلم أول من ٤ افلام .

التطور الفنى للسينما

هذا عن واقع الجغرافيا الاقتصادية للسينما في العالم كما يبلو من خلال المهرجان ، أما واقع السينما الفنى ، فقد أكد المهرجان على التطور الفنى المستمر للسينما ، وعلى حقيقة أن التلفزيون ثم الفيديو لم يؤثرا بالسلب على فن السينما ، ولا حتى على صناعة السينما ، وأن أدبا إلى تغيير الاسس الاقتصادية لصناعة السينما .

أن كل دول العالم التى تعرفت صناعة السينما تتحدث عن أزمة هذه الصناعة في مواجهة التلفزيون والفيديو والكابل والقرص الصناعى إلى آخر الاشكال الجديدة لمرض الافلام السينمائية والتى أدت الى انخفاض عدد رواد دور العرض من ناحية ، ولعدم السيطرة الكاملة على إيرادات الافلام من خلال الوسائل الجديدة من ناحية اخرى .

الامريكية ترفض فتح مكاتبها في تلك المناطق وتفضل الوجود على سطح الارض حيث الشمس والهواء وحيث يمكن عقد الاجتماعات والحفلات في شرفات الفنادق الكبرى المطلة على البحر . وكان ممثلو هذه الشركات قد اعترضوا على قصر المهرجانات الجديد وهو لم يزل تحت الإنشاء ، وقالوا أن المهندس البريطاني وضع التصميم وكان القصر يقام في لندن حيث البرد الشديد والمطر أغلب فصول السنة ، وليس في مصيف كان .

ويواجه سوق كان مشاكل اخرى ، وهي طول مدة انعقاده بالنسبة للأسواق الكبرى وارتفاع الاسعار المتزايد في المدينة الفرنسية ، والفترة القليلة التى تفصل بين بدء انعقاده ونهاية سوق لوس انجلوس ، ولكنه مع ذلك يظل أحد الاسواق المهمة الثلاثة في الغرب بصفة خاصة والعالم بصفة عامة مع سوق لوس انجلوس وسوق ميلانو المعروف باسم « ميفيد » .

ومن الظواهر المهمة في مهرجان كان ٨٨ وجود ٢٩ مخرجا جديدا يقدمون افلامهم الطويلة الاولى من بين ٨٠ مخرجا اشتركوا في البرامج الرسمية والبرامج الموازية ، وهو عدد من المخرجين الجدد لم يسبق أن شهدت أية دورة من دورات المهرجان خلال ٤٠ عاما ، وخاصة في برنامج نصف شهر

● لحظة من فيلم بيليل الفازنى





وخارج الافلام الفائزة هناك الفيلم الاسباني «الدوراو» اخراج كارلوس سوررا ، والفيلم البلجيكي «المهوبة» اخراج اندريه ديليفو ، والفيلم المجري «هانوس» اخراج اشتفان سابو ، والفيلم الصيني «ملك الأطفال» اخراج شين كايجي ، والفيلم البريطاني «اصوات بعيدة» حيوات ساكنة» اخراج تيرانس دافيز ، والفيلم الأمريكي «فندق تير مينوس» : «كلوس باربي وعصره» اخراج سارسيل اوفلس ، والفيلم الأمريكي «عزيز اسريكا : رسائل من فينهام» اخراج بيل كوتري والفيلم البريطاني «شهادة» اخراج جون اكومفراه ، ويدخل في عداد الافلام الجيدة الفيلم النيوزلندي «البحار» اخراج فينست وارد ، والفيلم السويدي «نجوم النهار» اخراج اسامسه عمم .

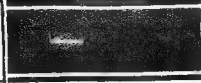
وكل من هذه الافلام وغيرها من الافلام المهمة التي عرضت في السوق يحتاج إلى دراسة خاصة ، وكذلك الفيلم المصري «سراقات صيفية» الذي يعد من علامات السينما المصرية الجديدة ، ومن التجارب غير المسبوقة التي تحتاج إلى وقفة طويلة .

ومرة أخرى نقول ويكل أسف ما عدا الفيلم المصري ، فهو مدهوم بلوره ولكن من عدة أجهزة في الدول الفرنسية ، وهو فيلم «سراقات صيفية» أول أفلام خرجته يسرى نصر الله والذي عرض في افتتاح برنابج نصف شهر المخرجين ، وكان أول فيلم مصري ينال هذا الامتياز .

ويبدو تطور فن السينما في العديد من افلام المهرجان وبعض أفلام السوق أيضا . مثل الفيلم الدانمركي «يللي الغازي» اخراج بيللي أوجست الذي فاز بالسعفة الذهبية ، والفيلم البريطاني «الغرق بالارقام» اخراج بيت جريناواي الذي فاز بجائزة احسن اسهام فن في المهرجان والفيلم الارجنطيني «الجنوب» اخراج فيرناندو سولاناس اللو فاز بجائزة الاخراج ، والفيلم البولندي «فيلم قصير عن القتل» اخراج كريستوف كيشلوسكي الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم ، والفيلم الهندي «سلام يوبماي» اخراج ميراثاير الذي فاز بجائزة الكاميرا الذهبية التي تمنح لاحسن فيلم طويل أول لمخرجه ، وهي جائزة مالية قدرها ربع مليون فرنك فرنسي .

الثقافية ، بل وأصبح الدعم ضخما ايضا في دولة مثل الهند وقد بدعش القاريء اذا علم أن الدولة الوحيدة في العالم التي تملك صناعة سينما من الدرجة الثانية ولا تدعم السينما لا بالمال ولا بالقوانين العلمية المدروسة هي في الواقع ومع الاسف الدولة المصرية فقط .

وعندما نقول صناعة سينما من الدرجة الثانية لا نعني التقليل من شأن صناعة السينما في مصر ، وإنما على العكس تماما . فلا توجد غير عشر دول أو نحوها تملك صناعة سينما من الدرجة الأولى ، ولا يتجاوز عدد الدول التي تملك صناعة من الدرجة الثانية هذا العدد أيضا بينما تعد تلك الصناعة من الدرجة الثالثة في بقية دول العالم . وهذا التقسيم الذي اعتمدته اللجنة الدولية لكتابة التاريخ العالم لسينما التابعة للأمم المتحدة يضع هذه الصناعة أو تلك في الدرجة الأولى أو الثانية أو الثالثة على اساس مدى انتشار انتاجها خارج حدودها المحلية . ان ٧٥٪ على الاقل من الافلام الغنية الجيدة والمتميزة التي عرضت في البرامج الرسمية والبرامج الموازية للمهرجان كان مدعومة من الدول التي جاءت منها ،



سينما الرعب : خوارق الطبيعة

د. جمال عبد الناصر

تسوسر) في عمله الخالد « حكايات
كانتري » (١٧٨٨) ، تعد من أقدم قصص
الأشباح التي، في متناول ألدنيا .

ففي هذه القصة تظهر ملائكة روج حاج
لستغثت بصديق قبل أن تظهر للمرة الثالثة
بعد وقوع جريمة قتل شتعا لصاحبها .
ولكن هذه القصة تشد عن قاعدة قصص
الأشباح التي ظهرت في فترة ما قبل القرن
الثامن عشر حين وُظفت الأشباح لتعزيز
الحبكة القصصية لا لتصير موضوعاً مستقلاً
بذاته ، كما هو الحال مثلاً في مسرحيات
« يوليوس قيصر » (١٦٠١) و « هاملت »
(١٦٠٢) ، و « ماكسيت » (١٦٠٦)
(لشكسبير) . واختفت الأشباح من عالم
القصة في القرن السابع عشر حتى حل عام
١٧٦٥ ليشهد ثورة جسامحة في قصص
الأشباح . ففي الأيام الأخيرة من عام
١٧٦٤ ، أتم « هودراس ولسون » رواية
« قلعة اوترانتو » لتتلقها دور النشر وجمهرة
القراء ، لما حوت من عناصر الرعب المختلفة
كالقلعة القديمة المخفية بعمقائها التي تدب
في جدرانها وتتجول في عمارتها السرية ويرز
من أبوابها المسحورة وباطناتها المظلمة من
المخلوقات الجهنمية التي تضمصر الشكر
والانتقام .

وتدور قصة « قلعة اوترانتو » حول مصير
(ما نبرد) أمير اوترانتو الذي يخفي أن يطلق
زوجته (إيزابيلا) أرملة ابنه الذي مات في
ظروف غامضة إثر سقوط خذعة علاقته من
تمثال (الفونسو) مؤسس اوترانتو . وتلوذ

من منا لا تفرعه قصص الأشباح ؟ من
يجرؤ على اليسر ليلاً في المدافن أو النوم
بحجرة حالكة الظلام تصدر منها أصوات
غريبة ؟ إن الخوف أحد الفرائز الأساسية
لدى المخلوقات ، ويفضله يمكن العنصر
البشري من البقاء . ولكن الإنسان له قدر
من الخيال . مع الاثنين - أعني الخوف
والخيال - ويستحصل على عنصرى حكايات
وأفلام الرعب .

وربما كانت أقدم قصص الأشباح في
الأصل أحداثاً حقيقية نُسجت من حولها
الأقاصيص على مر الزمن . ففي لندن عام
١٧٠٦ راح الزاوي (دانيل ديفو) يسرد
حكاية شيخ سيده تدعى (قيل) في أسلوب
قصصي شائق . ولم تكن تلك الحكاية إلا
حدثاً واقعياً اهتزت له مدينة (كانتري)
في عام ١٧٠٥ . وهناك مئات الكتب التي
تحوي مثل تلك الأحداث من بينها مؤلفات
(إليوت أودنيل) الذي كُرس ستين سنة من
حياته لتقصي الظواهر الفولطيمية وجمع
خوارق الطبيعة في أكثر من خمسين من
المجلدات منها « أرض الأشباح » (١٩٢٥)
و « اعترافات صائد الأشباح » (١٩٢٨)
و « أشباح لها غلايات » (١٩٥١)
و « بريطانيا موطن الأشباح » (١٩٦٣) .
والتحول من الأحداث الحقيقية إلى
القصص الرومية المبالغ فيها قد تم في خطوة
واحدة ، وإن كان صعباً علينا أن نعرف أول
من أخذ تلك الخطوة . وجدير بالذكر هنا أن
حكاية القس التي ترونها واهبة (جيوفري



(إيزابيلا) بقباب القلعة فتلتقي بعيسى
يرغى واسمه (ثيودور) الذي تكتشف فيا
بعد أنه الوريث الشرعي لأبراج اوترانتو .
تصبح الرواية بالأشباح والغمريات
والشياطين والجن مما كان وراء رواجها للمادى
والأدبى ، ولأن بعض الكتاب اختلفوا على
قيمتها . فامتدح (وولتر سكوت) القصة
واعترضت (كلارا ريف) على كثرة أحداثها
الخارقة لقوانين الطبيعة التي ظنت أنها دموت
خيال المؤلف المحصب وأيا كانت الآراء فلقد
كان للرواية تأثير كبير في الأعمال التي
صدرت بعدها مثل رواية « بطل الفضيلة »
(١٧٧٧) أو « البارون الانجليزى (تكلارا
ريف) وأسرار بودولفسو (١٧٩٤) لأن
راد كليف (و « السرايب » (١٧٩٦)
للكاتب (ماثيو جريجورى مونك لويس)
الذى بلغت خوارق الطبيعة على يديه قمة
مدها .

كان (لويس) قد قضى جزءاً من شبابه
في ألمانيا حيث قابل (جوته) وشغف حباً
بالأمر الفسوطيبيعية . وانعكس ذلك في
روايته التي يمجّد ظهورها أثارت ضجة
عظيمة لأحداثها الإستغرافية بما فيها من
فسوق والحاد مما اضطر كاتبها لإعادة النظر
فيها .

والرواية بإلحاح شديد تتعلق بإبراهيم
يفضله إغراء روح شريرة في شكل امرأة
حسناء متحالفة مع الشيطان ، فيرتكب
صنوف الفواحش المختلفة حتى يواجه
الشيطان نفسه في النهاية . وكان للرواية هذه
تأثير أشد من تأثير « قلعة اوترانتو » كما أنها
انفردت من بين أعمال الكاتب الأخرى مثل
« شبح القلعة » (١٧٩٨) و « حكايات
الدمر » (١٨٩٩) و « حكايات الموجب »
(١٨٠١) و « حكايات الخيال » (١٨٠٨) ،
التي كانت أكثرها معالجات وترجمات من
القصص الألمانية . فلقد أثر (لويس) الذي
لم يكن قد تجاوز الحادية والعشرين من عمره
في صديقه الحميم - الذي كان يكره سناً -
(سكوت) في كتابة القصة الساريتية
مستوحياً الظواهر الميتافيزيقية وكان من بين
أعماله « حكاية ولس المتجول » (١٨٢٤)
و « امرأة عتيق ساريجريت » (١٨٢٨)
و « الهجرة المزدادة بالرسم والصور »
(١٨٢٨) .

أدت كل هذه الظروف إلى أن تزدهر
القصص القصيرة الخاصة بالأشباح على
وجه الخصوص وذلك لأن كتاب الرواية
أدركوا أنه من أشق الأمور أن يستحوذوا على

خيال القارئ من خلال عقدة قصصية ممثلة
الفتنرات طويلة وبعيدة ، فلجأوا إلى
الحكايات السريعة حتى لا يجرحهم
قراؤها . فراح الكاتب الألماني المبدع
(إرنست ثيودور هوفمان) يضع حجر
الأساس لقصص خوارق الطبيعة في أوروبا
ويرسى قواعد موضوعاتها الأساسية . ومن
قصصه العديدة قصة « الميراث » (١٨١٧)
وتقع أحداثها في قلعة بارون حيث يسمع
زائران عويل الأشباح وتوابع الغمريات
ليكتشف أن حاكم القلعة قد ألقى بسيدة من
أهل الحصن ، ليسقط بعده وهو سائر أثناء
النوم . وكان (هوفمان) السبق في تناول
موضوع انفصال الشخصية قبل كل من
(جيمس هوج) و (ستيفنسون)
الاسكتلنديين ، كما تبقى فكرة التنبؤ
للمنطيس قبل غيره من الكتاب الذين
تأثروا به إلى حد بعيد . ومن بين هؤلاء
الذين ألهمهم (هوفمان) الكاتب الروسى
(نيكولاى جوجول) صاحب قصة
« للمعطف » (١٨٤٢) بنسخها الذى يعنى
إلى الانتماء لصاحبه ، والكاتبان الأمريكان
(واشنطن ارنج) و (ناثانيل هوثورن)
الذين تزخر أعمالهما بكل ما هو خارق
للطبيعة .

ولكن كان هناك كاتب جعلته عبقرية
الفذة يخطف الأضواء من كل هؤلاء ويتفوق
عليهم جميعاً في مجال حكايات الرعب ،
وأعنى بالطبع الأمريكى (إدجار آلان بو) .
وبو (لم يكن كاتباً عادياً إذ أنه عانى من

نوبات متكررة من السوء) (الملتخوليا)
وكان يمشى أن يذفن حياً ، كما أنه أقدم
ذات مرة على الانتحار . إلا أن هناك خطاً
رقيقاً بين الجنون والعقيرة ، مما يجعلنا
لا ننقص (بو) قدره من العبقرية ، فلقد
كانت له قوى استدلالية ملحوظة وتفرس
على استخدام الرمز ما صيغ كتاباته بالوان
فريدة . وكان أسلوبه ومنهجه من أهم
عوامل تطور تلك النوعية من قصص
الأشباح . فالقارئ يدخل عالم قصصه
ويتأثر بها كما لو كان يقرأ قصة سيكولوجية
تعكس تفحص الأشباح - المخوف والروية
ما هو حقيقى من الخيل أو سلامة
العقل . ويبدو هذا واضحاً في بعض من
قصص (بو) حيث يظن الناس أحد
الشخصيات يتأثر أصابته بنوبة من الإغواء
فيفدونه ليعود ثانية من القبر فيلد بين
الأحياء . من هذه « بيريس » (١٨٣٥)
و « انهيار منزل الحاسب » (١٨٣٩)
و « جنازة قبل الأوان » (١٨٤٤) و « تايوت
أوبنيلادو » (١٨٤٦) . وهناك حكايات
من رجل في صراع دائم مع ضميره الذى
يلاحقه في كل مكان أو نفسه التى تلازمه
كظله مثل « الهسرة السوداء » (١٨٤٣)
و « القلب السواشى » (١٨٤٣) و « وليم
ويسلون » (١٨٣٩) .

وقى بريطاني أخذ (تشارلز ديكنز) الذى
تأثر (بو) على علاقته بتأليف قصص
الأشباح ، واستطاع هو ودائرة الكتاب
الأخريين أن يجعلوا لها شعبية كبيرة . ورغم

أن خوارق الطبيعة استهوته دائماً فإنه لم يعتقد في وجودها ، وقصصه « الزعيم القاتل » و « الأرنب الناطق » ما هي إلا ذكريات قديمة لحكايات سمعها من مربيته وهو طفل صغير . ولعل « ترنيمة عبد الميلاد » (١٨٤٣) من أهم أعماله في ميدان القصص الخاصة بخوارق الطبيعة ، ولها يستبدل القلعة القديمة بمنزل متواضع لشخص يدعى (سكروج) ويعطي الأشباح عنصرهما في الحسونة كما يضيء عليها الأبعاد السيكلوجية ما أدى إلى نجاحها الهائل . فلقد أضفت القصة إلى روح المناسبة الدينية كما أشار صديقه وكاتب سيرته (جون فورستر) ولفت انتظار الناس إلى تمامة فقرأه الكريسماس أكثر من أي خطبة دينية وشجع ذلك (ديكنز) على كتابة كتب لأعياد الميلاد مستنداً على عناصر خوارق الطبيعة ليبرز الدرس الأخلاقي ، وسرعاً ما أصدر مجلة خصص عدداً فيها لحكايات الكريسماس ثم تبعها بمجلة أخرى جمع فيها القصص من أنحاء بريطانيا . وتطور معظم قصص (ديكنز) في إطار الفانتازيا ولكنه لا يلجأ إلى ما هو خارج عن قوانين الطبيعة إلا ليوكد موضوعه الأخلاقي ، وهذا باستثناء قصتين كان اهتمامه الأول فيها بعالم الأشباح . أصدر الأولى في عام ١٨٢٥ بالتعاون مع صهره وكان أسماها « محاكمة بتهمة القتل » ثم صدرت القصة الثانية في العام التالي وكان أسماها « رقم ١ الخط الغرقى » عامل الإشارة ، وهي تمحى عن شبح يظهر لمعامل إشارة بأحد أنفاق السكك الحديدية لينذر بوقوع الكوارث . ولقد تحول ديكنز في هاتين القصتين كما تحول معه عصره إلى قصة الأشباح التي أخذت طابعاً من الغموض والجدية كشكل فني . فلقد أصدر (ويلكس كولنجز) حكاية « امرأة الحلم » (١٨٥١) أو « سانس الحيل » كما تسمى أحياناً ، ويستيقظ فيها البطل من نومه في أحد الفنادق الصغيرة ليرى امرأة تقترب منه وهي تقبض على سكين تصويها إليه ، ويضاهي طعناتها لتختفي زائرة الليل في الظلمات . وبعد سنوات يقع في هوى فتاة تحاول الانتحار أنها امرأة حلمه جاءت لتنتقم .

ورغم تفاني (ديكنز) للأشباح وخوارق الطبيعة ، إذ أفرد لها العديد من المجلدات خاصة مجلته الشهيرة « طول العام » التي صارت المستودع الرئيس لحكايات الأشباح في بريطانيا ، فإن أهم قصص الرعب لم

تظهر على صفحاته ، وإنما جاءت من شمال بريطانيا وبالتحديد من مدينة انديره الاسكتلندية حيث كان مقر « مجلة بلاكود » . وكان (بلور ليتون) من أبرز كتاب هذه المجلة بل ومن أهمهم جميعاً فله يرجع الفضل في خلق الشبح الشرير ، فلم يعد الشبح لنفير الشر أو حامل الأخبار المزعجة وإنما أصبح الشر والشؤم بعينها ويتضح لنا ذلك من قصة المعنونة « المنزل والمخ » (١٨٥٩) التي تقع في جزئين يتناول أولها حوادث أمسية في منزل بشوارع أكسفورد بلندن حيث تصرخ الأشباح وتنفذ نواقيس الخطر وتقرع الأبواب والنوافذ وينطلق صغير الشر في ردهات المكان ، مما يسوح بجريمة القتل الشنعاء التي وقعت بالمنزل . أما الجزء الثاني فيبين أن وراء كل ذلك ساحراً أسود يُدير وكالة للشبح . ومسائل السحر لها مكانتها الخاصة عند (ليتون) إذ درس فنونه منذ صباه كما كان صديقاً لأحد السحرة الفرنسيين ، الشيء الذي أضفى على قصصه لمسة من الإقناع . ومن أعمال (ليتون) البارزة « حكاية غريبة » (١٨٦١ - ٦٢) وهي رواية طويلة عن جريمة قتل كتفها الغموض والألغاز ، جعلت مؤلفها واحداً من أبرز كتاب القصص الفروقتيوعية في بريطانيا . ولولا ظهور (جوزيف شيريدان لي فانو) - معاصره الأيرلندي - لما أفل نجمه .

ويعد (لي فانو) من أعظم كتاب حكايات الأشباح ولو لم تبشر بذلك أولى قصصه التي صدرت عام ١٨٣٨ وكان اسمها « الشبح وصائد العظام » إلا أنه في

العام التالي نشر واحدة من أروع وأقوى قصصه ألا وهي « حادثة غريبة في حياة الرسام سالكن » التي تثير الذعر النفسي بما تكشف لنا عن حياة الرسام الهولندي الذي عاش في القرن السابع عشر وارتباطه العاطفي بإحدى لوحاته . واستطاع (لي فانو) من خلال هذه القصة أن يضع الخطوط العريضة لقصص الأشباح ذات الأبعاد النفسية ، كما استطاع في الفترة التي أعقبت وفاة زوجته - التي أحبها وكان سعيداً معها - أن يتعكف وينكب على رواياته الخالدة التي منها « المنزل المجاور لفناء الكنيسة » (١٨٦٣) و « بيدويلدر » (١٨٦٤) والتي تدور في نطاق الرعب ، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القصص القصيرة مثل « وصف لبعض الأحداث المزعجة في شوارع « سفير » (١٨٥٣) و « القاضي هارويل » (١٨٧٢) ، اللتين تصوران قاضياً فاسداً قاسى القلب وهو يشرب من نفس كأس العقوبات الجائرة التي أصدرها بلا رحمة . وأفضل قصص (لي فانو) قصة « الشاي الأخضر » (١٨٦٩) التي قلعت نموذجاً لشخصية المحقق النفسي وقالها للقصص النفسية التي تتطور في جو من الجنون التضاعد . فتجد في القصة شخصاً ذا وقار يستبدل بجسمه المهووة بشاي أخضر فيتهم أنه قرداً صغيراً يتعقبه مما يدفعه للإنتحار في النهاية . ولقد سبق (لي فانو) كتاب القصة في الانطلاق بمدارك الإنسان إلى عالم خوارق الطبيعة من خلال المواد المخدرة ، حيث يؤكد الفيلسوف السويدي (اما نويل سويد نوبج) أنه تحت ظروف



معينة يتبنى للإنسان أن يرى بصيرته قوى الطبيعة الخارقة التي تحيط به .

والكاتب الآخر الذي أبدع و، وصف الشيخ كظفر من مظاهر الجنون لتصاعد كان (هنري جيس) للذي أمد مشواره القصصى حوالى الأربعين عاماً ، أصدر خلالها مجموعة مميزة من القصص خوارق الطبيعة مثل « حكاية بعض الملايين القديمة » (١٨٦٨) وهي تتناول صراع شقيقتين على رجل واحد ، و « الركن السعيد » (١٩٠٨) وفيها يتعقب جندي نفسه ، وبالطبع وأبعثه « لغة اللولاب » (١٨٩٨) التي تدور أحداثها في منزل عتيق في الريف ، حيث تبدأ كأحد حكايات أمسيات الكريسماس على لسان مربية تروى طفلين جيلين ينتابها فجأة شعور غريب بوجود شخصين آخرين تولفوا منذ زمن بعيد ، وتتجرب لذلك ويتغير معها القارىء إذ لا يستطيع القول بأن الشبحين حقيقيان وأن المربية والطفلين لا يترنمون أو أن المربية تهذى وتغالى حالة من الجنون . وربما كان ذلك وراء النجاح العظيم الذي لاقاه فيلم « الأبرياء » (١٩٦١) للمخرج (جاك كلاتون) الذي أعده من القصة (ترومان كايوت) . وإذا كان (جيس) قد أصدر مجموعة قصصية عن الأشباح في عام ١٩٤٨ فقد سبقه في ذلك معاصره الأمريكي (لمارتيس مايرن) الذي أصدر مجلداً بعنوان « الأشباح المتجولة » (١٩١١) ، حوى الكثير من قصص الرعب منها « ابتسامة الموت » و « الجمجمة الصارخة » و « شبح الدمية » كما أصدر الأمريكي (ميرزو بيرس) الذي اشتهر بنظريته التشاؤمية وكراهيته للجنس البشري ، العديد من قصص الرعب النفسية من أهمها « ملكة اللا معقول » و « ساعة جون بارتان » و « حافلة على جسر أول جريك » وإن كان قد حقق شهرته من خلال علمه « هل توجد مثل هذه الأشياء » (١٨٩٣) . وأصدر أيضاً (أرفل آدمز كرام) « أرواح سوداء وبضياء » (١٨٩٥) و (روبرت وتشامبرز) « الملك ذو الرداء الأصفر » (١٨٩٥) و (و. س. مورو) « القرد والأحق وتانس آخرون » (١٨٩٧) . ومن كتاب قصص الأشباح وخوارق الطبيعة الفرنسيين (تيوفيل جوتييه) صاحب « واحدة من ليالي كلير باترا » (١٨٨٢) ورواية « روح » (١٨٦٦) التي يقع فيها شاب في حب شبح ، و (جى دى

موباسان) وهو من أعظم كتاب القصة القصيرة في العالم مع أنه عاش حياته في ربع دافن من الجنون حتى مات مجنوناً بعد أن كتب العديد من القصص الغريبة والعجيبة .

ولقد شهد العشرون عاماً ، ما بين ١٨٩٥ و ١٩١٤ طوفاناً من قصص الأشباح لم تشهد أي فترة من قبل ، لوجود مجموعة من الكتاب تطورت على أيديهم تلك القصص كسان على رأسهم (م. ر. جيس) الذي تأثر بسابقيه (لى فانو) وجمع عدداً من قصصه المقفولة في مجلد أسماه « شبح مدام كرول » (١٩٢٣) . ثم أصدر مجموعات قصصية مثل « حكايات رجل أثنى عن الأشباح » (١٩٠٤) و « قصص الأشباح » (١٩٣١) وكان من أهم القواعد التي أرساها للقصة جنوح الأشباح للشر والبعد عن الخشوع ومحاكاة الواقع ، ومن ملامح أبهوليته البخل في سرد الأحداث والانتقال السريع من الطبيعي إلى اللاطبيعى وتشكيك القارىء في جريان الأسور والتوقف الفجائي عند وصف الأشباح عما يضيء حل القصة من تشويق وترقب وروية . ويختلف (م. ر. جيس) في كل هذا عن (الجرنون بلاكود) و (وليام هوب هلدجسون) إذ إن (بلاكود) كان أغزر كتاب القصة القصيرة عن الأشباح لولعه الشديد بالطبيعة وما لا يتنى إلى عالم الإنسان الشيء الذى أنعكس على فنه . فنجد مثلاً في قصص « الرجل الذي عشقته الأشجار » (١٩١٢) و « فتنة الطلوج » (١٩١١) و « المبطوط إلى مصر » (١٩١٤) شخصواً التحمت أرواحهم بالطبيعة أو بمآسى الإنسانية ، كما نرسم بقوة العالم الخفى من خلال قصصه التعليلية والغريبة عن الأشباح وتوارق الطبيعة أما (هلدجسون) فراح يستشرف من خبراته كتاجر ملامح الموضوعات المروعة لقصصه عن الملاحة والبحر مثل « القرصانة الأشباح » (١٩٠٩) و « من بحر بلاتيار » (١٩٠٦) و « لغز السفينة المهجورة » (١٩٠٧) . وهناك كتاب آخرون حاولوا الوصول بقصة الأشباح إلى مرحلة الكمال أذكر من بينهم (روبرت تانس . هشتنر) في « كيف أتى الحب للبروفيسور جيلديا » (١٩٠٠) و (وليام ويارك جاكوبس) في « غلب القرد » (١٩٠٢) و (أوليفر اوتيلانز) في « الفتاة الجميلة والغريبة » (١٩١١) .

ولقد ازوت الأشباح في قصص ما بعد الحرب العالمية الأولى التي فقدت جزءاً كبيراً من أصالتها باستثناء بعض القصص لبعض كتاب الفترة الجديدة من أبرزهم (والتردى لاير) الذي تفتن في كتابة قصة الأشباح النفسية التي لا تصرح بل توحى دائماً بوجود الأشباح مثل « خالة سيون » و « النملك » و « صاخر المحيط » و « السوصى » و « دوروشى ماسكارديسل » صاحبة « اللامدعو » (١٩٤٢) التي تحولت إلى فيلم سينمائى بعد عامين ، وأيضاً (ثورن سميث) الذى يبدأ سلسلة من الكتب بروايته « ثور » (١٩٢٦) تحولت جميعها إلى أفلام سينمائية ، قامت بإنتاجها شركة (م. ج. ك) كما أنتجت شركة يونيتد آرستس فيلم « الشبح يتجه غرباً » (١٩٣٥) وأخرج (روبرت وايز) فيلم « التليس » (١٩٦٣) عن رواية « شيرلى جاكسون » وهي من أفضل قصص المنازل التي تغطيها الأشباح إلى جانب رواية « منزل الجحيم » (١٩٧١) للكاتب (تشارد ماتيسون) هذه الأفلام وغيرها مثل « الساكن » للمخرج (رومان بولانسكى) و « طيارد الأرواح الشريرة » (١٩٧٤) و « نذير الشر » (١٩٧٦) أحييت الاهتمام من جديد بقصص الرعب المركزة حول الأشباح كقصة « فريزير لير » شبح من « دخان » (١٩٤١) ورواية « بيترس . بيجل » « مكان رائح وخاص » (١٩٦٠) ورواية الفرنسية (كلود سينول) « الملعون » (١٩٦٣) ، ومجموعات (روبرت ايكمان) القصصية « سرا » (١٩٦٨) و « يد باردة في يدي » (١٩٧٦) و « حكايات الحب والموت » (١٩٧٧) ومجموعات (رابزى كاميل) أيضاً مثل « شياطين النهار » (١٩٧٣) و « علو الصرخة » (١٩٧٦) و « رفاق الظلام » ورواية « لبيسر » « سيادة الظلام » (١٩٧٧) .

إن قصة الأشباح باقية حتى اليوم رغم التحديات التي واجهتها من قبل التقدم التكنولوجى وقلة اعتقاد الناس في الأشباح ، فلقد تعاملت جيداً كيف تسليو تقدم البشرية وتكبت حركة الزمن وتلائم كل موقف فادركت مثلاً لأن دموعه الرعب لا تأتى بالضرورة من الأحراش أو القلاع المهجورة أو القبور وإنما تكمن في داخل بيتونا وأن الأشباح تقطن عقولنا



حكاية الشتاء

طلعت فهمي

فصحبها إلى السينما . كانت تستمع له صامتة . ولما طلب منها أن تحبسه عن نفسها لم تفه بحرف . ولم يسترح لصحبها الكثير ، ولا للنظرة الغبية التي تطل من عينيها ولا لوجهها الخالي من التعبير . وهناك ، في السينما تركته يضع يده على فخذهما وأن يقبل يدها ، ولما حاول التماذى منعه برفق وهي تقول : لما تنزوج عرف بعد ذلك أنها حكّت لأبيها عن خروجها معاً . واعتبر الأسطى محمود ذلك تصرفاً بالخطوة .

ولكنه امتنع بعد ذلك عن الذهاب إلى بيته . فاعتبر الأسطى محمود ذلك أهانه له وافضل معه مشاجرة زملاؤه في العمل نصحوه بأن يترك العمل في القسم لأن الأسطى محمود لن يتركه في حاله . ففكر أن يترك المصنع ويعقب رغبته الماضية في السفر دون وجهة أو غاية . ولكن ، ماذا يفعل بأبيه ؟ . كان قد احتمل نفقات علاجه ومصاريفه الأخرى أكثر من خمس سنوات لم يشعر خلالها نحو أبيه بحب أو كره . كان ينفق عليه ولا يعرف لماذا ؟ كان يفعل أشياء كثيرة ولا يعرف لماذا ؟ ولم يتخلص أبداً من شعوره بالأحباط والمذلة كلما تذكر أن هذا الأب كان يأتي إلى البيت ليلاً نصف خمور ، فتحدثه الأم عن ذهاب الشيطان إلى السينما أو تأخره ليلاً . تفعل ذلك رغبة في أن تتأكد على الأب ليلاً - والذي يضع على الحنجر نفوذه - ولا تعرف وسيلة أخرى غير التشكي والصراخ . أما الأب فيوظفه من النوم ويبدأ في ضربه بالحزام الذي يحتفظ به منذ أيام الجيش والإن نصف نائم تقريباً . لم يكن في نيته أن يذهب إلى أي مكان ، ولكن رغبته في الخروج طغت على تساؤل لاته . وقفت قليلاً أمام البيت الذي يقطنه . الشتاء أدخل الشارع من المارة تقريباً . وود لو يذهب إلى بيت أم و هناه - وهو منزل صغير للعاهرات يتكون من خمس غرف ، وأمام كل غرفة جردل صغير تقتبل به العاهرات . لم يكن معه ما يكفي من النقود ، كما أن فئاته التي يربحها قالت له في المرة الأخيرة : إنها لا تراتح لشباب يدفع جنينهم ثم يجلس معها بلباسه كاملة وهي عارية ليحسدنها عن كبره حياتها وسأمه ورغبته في الموت . . في آخر مرة بكى كثيراً فوق صدرها وأخذ يقبل ما بين عينيها وشعرها . اتخذ قراره بأن يستغنى عن زوجة العشاق لمدة خمس أيام حتى يستطيع تغطية نفقات العلاج وخصم اليومين

مازال ذكرى ضرب أبيه له في صباه ترك أثراً بعيد الغور في نفسه الحزينة . هو يتذكر العصا الملعنة ، الناعمة الملمس . فتسرب إلى أوصاله رعدة خفية تمرى ماضيه الذي ارتبط في ذهنه بأب قاس ، وأم لا ميالية ، ووضع معيشي أقرب إلى الفقر . كان قد بلغ الرابعة والعشرين منذ أيام قليلة . ومازالت الرعدة الحقيقية تلمس بأوصاله كلما عتت الذكرى . هو اليوم ، لا أسرة له ولا أهل غير هذا الأب الذي اقترب من السبعين ، قعيد الفراش ، لا يرجي له شفاء . في آخر مرة زاره الطبيب أخبره أنه لا داعي لمجيئه مرة أخرى . كان يجلس إلى كرسي أمام أبيه وقد أهد غلامه من شربة العسل . قسم الرغيف إلى لقيمات صغيرة ووضعها في الصحن ثم أخذ يتأوله الطعام بملعة صغيرة .

كان الأب يطيع الطعام ببطء وفي صمت ، تطل من عيني نظرة صامتة ، ميتة . ولما تذكر أنه لم يقل لأبيه كلمة منذ أيام حاول أن يجد شيئاً يقوله فلم يستطع . واكتفى بهذه النظرة الطويلة التي لا تعني شيئاً . أخذ يطعم الأب بألية حتى انتهى الأب من غذائه ، فقام وغسل الصحن وارتنى قميصه الأبيض والبنطلون الأسود والجاكت الجلد الذي يجبه ولا يرتدى غيره طوال الشتاء .

الساعة تشير إلى الخامسة والنصف . وهو يربط الحذاء تذكر خائفة مع الأسطى محمود رئيسه في العمل وكيف تسبب الأخير في خصم يومين من راتبه . كان الأسطى محمود يريد تزويجه من ابنته . ولكنه لم يرض ، لأن ابنة الأسطى محمود جاهلة ، أما هو ، فقد حصل على الإعدادية ، ويقرأ الجرائد اليومية وروايات الملل كان يرغب في الزواج من فتاة لها روح ، ولم يكن لمحاسن أبيه ميزة غير جسدها الخائر القوي ومن خلال تردده على بيت الأسطى محمود وأما وهي تقدم الشاي ، ثم صادف أن وجدها بعد ذلك في الميدان الكبير قرب السوق

من رآته . كانت الساعة تشير إلى السابعة ، والظلام بدأ يتشرب من حوله . وفكر أن يركب أى أتوبيس يقف على المحطة . المحطة خالية من الركاب إلا من فئاة تستند بكتفها على عمود الإنارة جلس إلى المقعد بجوار المحطة . شعرها أسود فاحم وجبل وجهها مستدير يتوسطه أنف كبير قليلا ولكنها لا يؤذى جمال الوجه وحلاوته ولها نهدان نافران تحت بلوزتها الوردية اللون بشكل يلفت الإنتباه . أحسبت بنظرته التي تتأملها ولكنها تجاهلته ولم يلمح أى أثر للخوف في عينيه بل امتلأت العينان بلا مبالاة غريبة .
قال فجأة : لم لا تجلسين ؟

لم تعره التفاتا . الشارع خال من المارة ، والعربات تمر مسرعة . قال بصوت أكثر علوا :
— إن كنت تخشين الجلوس بجانبى ، فسأقف أنا .
كانت كلماته بلا معنى . نظرت إليه . وتاملته في صمت . وانفرج جانب فمها عن ابتسامة لا تحمل أى تعبير . تشجع وقام يقف بجانبها . وتعبج هو نفسه من جرأته . قال :
— أعرف هذا المكان جيدا . وقد محتاجين لمن يرشدك إلى وجهتك .
قالت : أنا لا أبحث عن شيء .

عند ذلك ، أطل نظراته إلى عينيه ، وجعلها تشعر بأنه يجب هاتين العينين من خلال هذه النظرات الطويلة . قال : أنا أيضا لا أبحث عن شيء . وبالرغم من البرد ، فإن ليل الشتاء مازال يغريه .

سمحت له أن يعدل وضع خصلة شعر ظللت عينيها . مشى امامه فحاذها وهو يقول :
— لم لا أعودك إلى شراب ، أنت ترين أن ليس لي أظافر .
أعجبها قوامه الرشيق ، وكلماته الواثقة الهادئة . فضحكت وهي تقول : لم لا ، يبدو أنك لن تحفظنى .

وهي فى الطريق ، حكى له عن أنها تعمل عرضة ، ومطلقة ، وتفضل الموت على الرجوع إلى بيت أبيها الذى يقسو عليها جدا . ثم إنها لا تعرف إلى أين تذهب بعد أن فقدت عملها في المستشفى .

في الكازينو ، قدم لها شايًا . وحكى جانبًا من حياته . ارتاحت لحديثه وللصدق الذى يطل من عينه ، وارتاح لعينيه وصفه وجهها . أخبرها أن تآنى إلى غرفته . فلم ترد . قال :
« ستنامين بمفردك » ضحكت وهي تقول : وهل ستنام أنت على السلم ؟ . أنا لست ساذجة »

قال وهو يدارى خجله « أنت امرأة عظيمة » . قالت برقة :
« لا تبالغ » .
قال بتأكيد : أقسم على هذا . آية امرأة أنت ، ما أحلى الصدق .

قالت بلا اهتمام : أنا لا أكذب كثيرا . أو أحاول ذلك .
لما دخلت إلى غرفته أريد وجهها قليلا عندما رأت الأب ينام على السرير . قالت : « كنت أحسب أنك بمفردك » . قال « أنا بمفردى » تابعت وهي تشير إلى الأب « وهذا »
قال بسرعة : لا يشعر بشيء حتى الصباح .
تساءلت : « وأين ستنام ؟ » رد قائلا : « على السرير » .
استندت إلى صدره برأسها وقالت « ولكنه يشغله » .
قال وهو يمسك رأسها ويضغطة برقب إلى صدره : سوف نحمله سويا إلى المطبخ ضحكت وهي تقول : هل هو أبوك ؟

قال : « نعم » :
قالت وهي ما تزال تضحك : وكيف تجرؤ على هذا ؟
كان جادا . وبلدت في عينيه نظرة حزينة وهو يقول : ثار قديم . لن تفهم ما أعنيه ، ولكنى تعلمت منك اليوم شيئا عن الصدق ، وها أنا أقول إلى آخره .
نظرت إليه بصمت ، وكانت النظرة الشديدة الحزن ما تزال عملا عينية . خطت إلى حيث الأب ثم أمسكت قدميه . وهي تقول : من منام لم يكره أباه .

وضعا الأب فوق مرتبة في المطبخ . ثم أحضرا غطاء ووسادة ، ورجعا إلى الغرفة ثانية . نامت بجانبه على السرير ، ودفنت وجهها في كتفه . استمتع بها واستمتعت به ، كان يدفن وجهه في صدرها وكأنه يريد من شيء ، وكانت تدفن وجهها في صدره وكأنها تريد من شيء أنهاك وأنهاكته ، وناما وشفاها ملتصقة . في الصباح ، وجدها أمام المرأة وقد ارتدت ملابسها . قام نصف قومة وهو يفرها عينيه ، ولما انتهت له قال : إلى أين ستذهبن ؟ . قالت : « عرفت بيتك ، وسوف آتى إليك » .

عند الباب ودعها ، وتوسد خديها بيديه . وعبثت أصابعه بجانب فمها ، ثم قبلها ، ومضت في صمت لما رجع إلى أبيه لكي يوقظه ، كان هادئا . ولما أرتب منته وجده قد مات . عرف أن الأزمة داهمته ليلًا ، وكان قد نسي أن يضع له الدواء بجانبه ، أحضر شظية كبيرة ووضع بها ملامسه القليلة وكتبه . وقبل أن ينزل إلى الشارع لقي نظرة أخيرة على أبيه .

كانت الفتاة تقف على المحطة . ابتسمت عندما رآته وقالت : ماذا دهالك ؟
— سأذهب معك .
— ولكننى لا أعرف إلى أين أذهب ؟
— أنا أيضا لا أعرف إلى أين أذهب ؟
نبهته قائلة : وأبك ؟

قال وهو يحيط كتفها باساعده ويسير بها محذوا بعينيه في البعيد :
— لم يعد في حاجة إلى ◆ .



الفلسفي ، فالحضارة مجموعة معقدة من الظواهر الاجتماعية القابلة للنقل ، تمثل خصائص ومميزات دينية وأخلاقية وجماعية وعلمية وهي ظواهر مشتركة بين جميع فئات المجتمع الواحد ، أو عدة مجتمعات ذات علاقة فيما بينها . . . وقد استعمل لفظ حضارة في أوائل القرن السابع عشر بمفهومه الشائع اليوم مشيراً إلى مجموعة من الخصائص السائدة والتي تقدم في وسط شعبي أو في مرحلة تاريخية معينة وبهذا المعنى يمكن الحديث عن الحضارة العربية أو اليونانية .

● أدب الأطفال

ويذكر محمد محمود رضوان « أدب الأطفال في التراث الإسلامي » أن مصطلح « أدب الأطفال » مرتبط في ذهنه بأبعاد ثلاثة .

١ - الأدب للأطفال : أي ما يصدر من الكبار المهتمين بالطفل وتثقيفه ، سواء أكان عملاً أدبياً يقرؤه الطفل أو يسمعه ، أو يتلقاه من خشبة مسرح أو شاشة تلفزيون أو سينما الخ . . .

٢ - الأدب عن الأطفال : أي ما يصدر عن الكبار في صورة دراسة عن أدب الأطفال ، عن كتبهم وقصصهم ومجلاتهم ومسرحتهم من اللغة التي يخاطبون بها ، أو المحتوى الأدبي الذي يوجه إليهم .

٣ - أدب الأطفال : أي ما يصدر عن الطفل لنفسه عما يمكن أن يعد أدباً ، سواء أكان كلاماً يقال في موقف من مواقف الحياة أم نصاً من نصوص الشعر أو النثر منظوماً أو مكتوباً .

وبعد أن تعرض محمد محمود رضوان لمفهوم أدب الأطفال طاف بحثه في التراث الإسلامي ليلتقط نماذج من أدب الأطفال بأبعاده الثلاثة التي أشار إليها ويؤكد أنه لا يستطيع أن يغفل ما جاء في هذا التراث على السنة الأطفال أنفسهم شعراً كان أم نثراً مهماً يكون المؤثر منه قليلاً .

وبغنى بالتراث الإسلامي النصوص الدينية كالقرآن والسنة والأحكام الشرعية بالإضافة إلى الحضارة الإسلامية وما حفلت به من تاريخ ومواقف وأخبار .

● التراث الشعبي :

وفي بحث عن « التراث الشعبي » في مجال أدب الأطفال « الحكايات الشعبية » يرى صفوت كمال أن التراث الشعبي العربي يلخص بأنواع متشعبة ومتنوعة من الإبداع

ندوة عربية أطفالنا والتراث

ونقف امامها في إتيهاز وتدعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل وموجه للسلوك ، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض و (حسن حنفي ، التراث والتجديد التنوير ١٩٨١) وفي ندوة تتعلق بالتراث وثقافة الطفل تطرق بعض المشاركين إلى مفهوم التراث وتطرق عدد آخر لتعريف ثقافة الطفل وأدب الأطفال . يجند مدحت كاظم في بحثه عن « التراث في الكتب المدرسية المقررة » مفهوم التراث في كل ما تركه السلف من مخطوطات وإنشاج فكرى وحضارى مما يعد نفسياً بالنسبة لتضاليد العصر الحاضر ، مثال ذلك ما تخزونه المتاحف والكتبات من آثار وكتب تعد من حضارة الإنسان وعلى ذلك فإن التراث يتكون من : -

١ - ما تراكم خلال السنين الماضية من تقاليد وعادات وعلوم وفنون في شعب من الشعوب .

٢ - ما يتضح من فعل التراث في آثار العلماء والأدباء والفنانين فتصبح هذه الآثار محصلاً لا تنصهر معطيات التراث .

وتتمتع فريسة عويس في بحثها « الاستفادة من التراث في رسوم الأطفال » على تعريف « لا لاند » للحضارة في معجمه

في إطار الاهتمام بثقافة الطفل عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة « أطفالنا والتراث » - ندوة عربية « بالقاهرة » في الفترة من ٥/٢٤ إلى ٨/٥/٢٦ وقد شارك في الندوة التي افتتحها وزير الثقافة عدد كبير من الأساتذة والباحثين العرب والمهتمين بأدب الأطفال . وقد بدأت أعمال الندوة بكلمة عبد التواب يوسف مقرر اللجنة ثم تل ذلك كلمة د . سهر القلماوى وقد أكدت على ضرورة العمل من خلال التراث لاطلاق طاقات الطفل وتنمية خياله وإبداعه وترى أن غياب القدوة في حياتنا الحاضرة سبب كاف للبحث في التراث والاستفادة منه دون تعديل على النصوص الأصلية . وجاءت كلمة د . ممدوح جبر لتؤكد على ضرورة وضع برامج استراتيجية لثقافة الطفل حيث أن التكوين الثقافي يؤثر على قدرات الطفل المستقبلية في التنمية ويرسخ هوية أبنائنا ضد الغزوات الخارجية .

● مفهوم التراث :

« إن التراث ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطى من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره ، فهو ليس متحفاً للأفكار نفخر بها وتنظر إليها بإعجاب ،

الشعبي الذي يمكن أن يكون مادة ثرية لأي إبداع في ثقافتنا جديد في مجال ثقافة الطفل سواء أكان ذلك من حيث نقل النماذج من فنون الأطفال المتوارثة إلى الأجيال القليلة أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الإبداع الفني للأطفال في عصور مضت لتكون هي نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم في إبداع في حاليهم.

ويرى أن الموروثات الثقافية الحية، هي التي حافظت على شخصية هذه الأمة وهي التي احتفظت للطفل المصري بشخصيته المستقلة، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافي من عوامل الطقس والإزاحة أو مخططات التبديل والتعديل، ففساد المكتورات الشعبية الشائعة للأن خارج المدن المقدسة بالشعر ما زالت - حسن الحظ - تقوم بدورها الثقافي في تأكيد القيمة التي تحفظ للمجتمع شخصيته وروائه الاجتماعي السوي. ويرى مفوض كمال أن الحكايات الشعبية هي الحلقة الوسيطة بين الطفل في تشبته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجي الذي تصوره وتقلده الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصور للعالم الذي يحيط الإنسان. وفي مجال توظيف الحكايات الشعبية في أدب الأطفال، يؤكد على حرية الكاتب في إعادة صياغة هذه الحكايات أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وإدخال عناصر جديدة. ويؤكد أن توظيف عناصر التراث الشعبي في أعمال فنية حديثة في مجال ثقافة الطفل وبخاصة العناصر الأسطورية والخرافية التي تستخدم أساساً لاستشارة خيال الطفل هي عملية علمية وافية تحتاج إلى تضاريف خيرة الباحثين المتخصصين مع براعة الفنانين والأديباء والمبدعين، علاوة على ضرورة تضاهي جهود الفنانين التشكيليين والأديباء في تصوير وتجسيد نماذج من شخصيات وكنائات الأسير الشعبية تكوّن نموذجاً يتشبعها الأطفال.

ويتعرض عبد التواب يوسف في بحثه «الأطفال والأدب الشعبي» للآراء المختلفة حول تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال، الرأي القائل بأن الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال وأهم يتقبلونها لأن الكبار يقرضونها عليهم، والرأي القائل بأن الحكايات الشعبية ضرورية لازمة للأطفال لقبولها لما يؤكد رغبتهم الشديدة فيها. ويرى عبد التواب يوسف أن الأطفال بشر في طريقهم للنضج ولهم ميولهم ورغبتهم واحتياجاتهم فإذا تطابقت

مع الحكاية الشعبية فلا يجوز أن نحرمهم منها. إن الحكاية الشعبية مجرد لون من ألوان «التقليد» العقلية والوجدانية وأنها تثير الخيال وتوسع الأفق وتثير العقول.

● رسوم كتب الأطفال :

وأي بحث فريدة عويس «الإستفادة من التراث في رسوم كتب الأطفال» بحثاً متميزاً. وترفض الباحثة فكرة تحريم الرسوم من الناحية التاريخية فعل الرغم من إدعاءات المدعين بأن تصوير الكائنات الحية كان مكروهاً في الإسلام وإن الفن الإسلامي يخلو من تصوير الأشكال الأدمية والحيوانية ومن تمثيل الشخصيات وتصويرها وأن الفن الإسلامي يعقد في جملة على الزخارف المجردة والصناعات التطبيقية فقط. إلا أن تاريخ الحضارة الإسلامية لا يدل دلالة واضحة على تحريم تصوير هذه العناصر الأساسية لفن التصوير كالاشخاص والحيوانات. وإن الدين الإسلامي لم يحرم التصوير عامة وأن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل أن الفنان المسلم قد اقتحم أمته مقفل في الحرية الإسلامية وهو تصوير الرسول. وتذكر الباحثة أن أقدم ما انتهى إلينا من صور الرسول يرجع إلى القرن الثامن الهجري بمخطوط «جامع التاريخ» للوزير رشيد الدين المحفوظ بالتحف البريطاني وتضمن صوراً لخوات مشهورة في السيرة النبوية ففي إحدى الصور ترى موله الرسول وفي صورة أخرى الرسول يرفع الحجر الأسود، وفي صورة ثالثة في غار حراء وفي صورة أخرى يظهر مع أبي بكر في طريقها إلى يثرب. ويشير بشر فارس في كتاب له منشور بالفرنسية إلى متضمنين الأولى لفارسية ويرجع تاريخها إلى عام ٧٠٧ هـ ويبدو فيها الرسول بين أهله يواجه ثلاثة من النصاري أما الثانية فيرجع تاريخها إلى عام ٧١٠ هـ ويرى فيها الرسول يتلقى البرسى من جبريل في غار حراء وتذكر الباحثة أمثلة أخرى. ويعد أن تتمرس لرفض فكرة التحريم، تناول كيفية الإستفادة من الفنون التراثية في رسوم كتب الأطفال وتذكر عدداً من كتب الأطفال التي استحدثت فعلاً وأخذت طابع التراث سواء أكان التراث الفرصوني أو الإسلامي أو الشعبي. بالإضافة إلى تدعيم البحث بعدد من الرسوم التراثية.

● التراث والموسيقى :-

وفي مجال في آخر يتناول عبد الحميد توفيق زكي «التراث الموسيقي في مجال ثقافة

الأطفال» ويرى أن هناك عناصر موسيقية مهمة ترتبط بتقاليدنا وخاصة اللقاءات المستمرة مع الطفل منذ ولادته والتي تواكب السنوات الأولى من حياته وتعد من التراث الموسيقي الشعبي ومن أبرزها (نوم الطفل، تعلم المشي... الخ) ويرى الباحث أن العبارات القصيرة المستخدمة في مهددة الطفل أو تومعه على الطفل والحركة موجودة في جميع لغات العالم وخاصة في دول البحر الأبيض المتوسط. ويذكر أن عبد الحميد يونس يتفق مع أحمد نجيب في النتيجة المبررة التي تشير إلى أن أغاني الأطفال الشعبية التي أوردها بأكثر من ٢٠ لغة من لغات العالم تتفق في زبنا الشعرى مع بحر التدارك العربي ويخرج عبد الحميد يونس إلى نتيجة يقول فيها : أن هذه المقولة تفتح باباً لدراسات حول أثر الغناء والموسيقى العربية في الغناء والموسيقى العالمية، وكذلك حول تبادل التأثير والتأثر في هذا المجال.

● التوصيات :-

وفي نهاية الندوة كان هناك عدد من التوصيات من أهمها

- ١ - التنسيق بين المؤسسات والمهاتبات المعنية بتربية الطفل وثقافته من أجل عرض التراث وتقديمه للطفل وتخصيص حصص له في وسائل الإعلام
- ٢ - تولى الندوة ضرورة تشكيل لجان دراسة التراث العربي في كل أماكن تداوله وتصنيفه وتيسير الانتفاع به.
- ٣ - عمل قوائم بيبليوغرافية بتأوين وأثار المبدعين في مجالات أدب وثقافة الطفل لضمان التفاعل والتواصل خارج أطار المؤتمرات والندوات.
- ٤ - عمل خطط مقيدة ببرامج وأزمة محددة لتنفيذ عرض تراثنا والاستفادة منه ورسم خطة مستقبلية تستغل أماننا وملازمة تراثنا لكل الأزمات وما ينبغي أن يكون عليه تقديم التراث مستقبلاً.
- ٥ - إدخال التراث في مجال الكمبيوتر نظراً لإقبال الطفل عليه وعمل برامج تراثية.
- ٦ - دعوة المجلس العربي للطفولة بنى إصدار مجلة للطفل العربي.
- ٧ - تأليف لجنة متخصصة في كل قطر عربي لمراجعة كل ما يصدر في كتب الأطفال لتسليمه إلى الأخطاء العلمية والتأريخية والتراثية الموجودة في هذا الكتاب



مَعْرِفَةُ عِيدِ الْمِيلَادِ الْهَدِيَّةُ

فيودور دوستوفسكي ترجمة : نادية البنهاوي

تركّت وحيدة لثموت بلا رفيق ، كانت تنن وتناؤه من آلام الروماتيزم ، وكانت توبخ الصبي وتلذمر منه لدرجة أنه كان خائفاً أن يقترب من زاويتها . شرب الصبي قليلاً من الماء في الحجرة المجاورة ، لكن لم يتمكن من العثور على كسرة خبز في أي مكان . وقد كان على وشك انقضاء أمه اثنتي عشرة مرة . أخيراً شعر بالخوف وهو في الظلام .



أنا كاتب روائي « وأعتقد » أنني قد اختلقت هذه القصة . أكتب « وأنا أعتقد » ، على الرغم من معرفتي بفينا أنني قد اختلقتها ، لكنني لا زلت التحيل حتى الآن أنها من المؤكد قد حدثت في ليلة عيد الميلاد ، في مدينة كبيرة ، في وقت من أوقات الصقيع القاسي .

التحيل صبيّاً ، صبيّاً صغيراً ، يبلغ من العمر ست سنوات ، وربما أقل وقد استيقظ صباح ذلك اليوم في قيو يارد رطب . مرتدياً نوعاً من أنواع عباءات النوم الصغيرة . كان ينتفض من البرد . ومن أثر تنفسه كانت هناك سحابة من البخار الأبيض . وفوق صندوق في ركن من الأركان ، كان جالساً ينفض البخار من فمه ليبدد شعوره بالملل فيرقبه وهو يتنبحر . إلا أنه كان جائعاً بشدة ولعدة مرات انجّه في صباح ذلك اليوم إلى السرير المصنوع من ألواح الخشب حيث كانت ترقد أمه المريضة على مرتبة رقيقة في سمك فطيرة ، وتحث رأسها حزمة ما ، تستخدمها كوسادة ، كيف جاءت إلى هنا ؟ مؤكدة أنها قد جاءت مع ابنها من مدينة أخرى وفجأة أصيبت بمرض منذ يومين استأجر رجال عطلة البوليس بعض أركان القيو من صاحبة الأرض ، والآن خرج جميعهم هنا وهناك كما لو كان يوم العطلة جاء ، شخص واحد قد تخلف عنهم إذ كان راقداً منذ أربع وعشرين ساعة من أثر سكريّن ، غير منتظر لليلة عيد الميلاد . في ركن آخر من الغرفة امرأة عجوز تمسه في الثماتين ، كانت في يوم من الأيام مربية أطفال لكنها الآن

فقد انقضى وقت طويل على الفسق ، وما من ضوء كان قد أشبهُ . وعندما تلمس وجه أمه أصابه دهشة لأنها لم تتحرك إطلاقاً وكانت باردة كالجلد . فكر وقال لنفسه : « إن الجو هنا بارد جداً » . توقف قليلاً ، تاركاً يديه تستقران ، لا شعورياً على كتفي المرأة الميتة . ثم نفخ في أصابعه ليدهنها ، ويهدوه كان يبحث عن بقعة فوق السرير ، وخرج من القبو .

كان يجب أن يخرج في وقت مبكر من ذلك ، لكن كان خافاً من الكلب الكبير الذي كان يتبع طوال اليوم أمام الباب المصاور لهم في أعلى درجات السلم . لكن الكلب لم يكن موجوداً حينذاك فخرج متوجهاً إلى الطريق . فليرحمنا الله . يالها من مدينة ! إنه لم يمر من قبل شيئاً كهذا إطلاقاً . في المدينة التي جاء منها ، كان يوجد دائماً ظلام حالك بالليل . ولم يكن هناك غير مصباح واحد لأتارة الشارع كله ، وكانت المنازل الخشبية الصغيرة ، ذات الطوابق المنخفضة ، تغلق بالزجاج بإحكام تام ، لم يكن يرى أحد في الشارع هناك بعد الفسق ، كل الناس يلزمون بيوتهم ، ولم يكن هناك شيء سوى نباح جماع من الكلاب ، مئات وآلاف منها كانت تتبع وتعمى طوال الليل . لكن كان الجو دافئاً جداً هناك وكان الصبي يتبع طعام ، بيتاً هنا - آوه ، ياهيزي لو كان لديه فقط شيء يأكله ويأله من ضوءه وصخب هنا ، وياله من ضوء ، ويالهم من أناس ، وبخيل ، وعربات ، وياله من صقاع ! إن البخار المتجمد قد تصاعد في سحبات فوق الخيول ، من جراء تنفس أفواههم الدافئة ، وفوق الحجارة لتجليل حوائرها في ما بين التلج المسحوق ، وكل كائن متدفع هكذا ، - آوه ، ياهيزي ، كم كان يتوق شوقاً إلى كسرة خبز يأكلها ، وإلى أي مدى شعر فجأة بالتماسة . مر عليه رجل من رجال البوليس وانصرف متجنباً رؤية الصبي . كان يوجد هناك شارع آخر - آوه ، ياله من شارع واسع حريص ، بكل تأكيد ، يمكنه أن يجري هنا ؛ فعلى طول الشارع كان الجميع يصيحون وهم يتسابقون في الجري وفي قيادة العربات ، والضوء ، ياله من ضوء ! وما هذا الشيء الذي كان يوجد هناك ؟ نافذة ضخمة من الزجاج ، ومن خلال النافذة كان يرى الصبي شجرة تصل إلى السقف ، إنها شجرة التنوب ، فوقها العديد من الأنوار ، وأوراق ذهبية وتضاحات دمي وأحسية صغيرة ؛ وكان يوجد أطفال يرتدون أفخر الملابس يجرّون في الغرفة ، يضحكون ، يلعبون ، يأكلون ويشربون شيئاً ما . بعد ذلك بدأت ترقص بنت صغيرة مع واحد من الأولاد ، يالها من فتاة جميلة صغيرة ! ومن خلال النافذة استطاع أن يستمع إلى الموسيقى . كان الصبي يتطلع إلى ذلك كله بالتدهاش وهو يفسحك ، على الرغم من أن أصابع قدميه كانت تؤله ألماً متواصلاً من شدة البرد ، وكانت أصابع يديه حمراء متصلة للدرجة أنها كانت تؤله لو حركها . وعلى حين فجأة تذكر الصبي إلى أي حد تؤله أصابع قدميه ويديه . لقد

يبكى ، واستمر في البكاء ؛ ومن خلال اللوح الزجاجي لنافذة أخرى رأى للمرة الثانية شجرة عيد ميلاد أخرى ، وفوق مائدة فطائر من جميع الأصناف فطائر لوزية ، وحمراء وصفراء ، وكانت تجلس هناك سيدات متأنفات ، يمنحن الفطائر لأي إنسان كان يتوجه ناحيتهن ، وكان الباب لا يزال مفتوحاً ، وعدد كبير من الرجال والنساء يدخلون منه . تسلس الصبي ، وفتح الباب فجأة ودخل . آوه ، كيف صرخن في وجهه ولحنن لهياطين الرجوع ! انجذبت نحوه بسرعة سيدة واحدة فقط من السيدات ، ودست في يده كوكيبا ، وفتحت يديها له الباب على الشارع ! كم كان خافاً . وتدرج الكوكيب فوق درجات السلم محدثاً صوتاً مجلجلاً ؛ فلم يستطع أن يثني أصابع يديه الحمراء ليمسك به جيداً . جرى الصبي مبتعداً ، واستمر

في الجري ، إلى حيث لا يعلم . كان على وشك البكاء ثانية . لكنه كان خافاً واستمر يجري ويصرخ وهو ينفخ في أصابعه . كان يائساً لأنه شعر فجأة أنه وحيد تماماً ومرتبب وعلى حين فجأة ، يالرحمة الله ! ماذا كان هذا الشيء ثانية ؟ كان الناس ينفخون مزدحين مبهورين . فقد كان يوجد خلف النافذة الزجاجية ثلاث دمي صغيرة ، في ملابس حمراء وخضراء ، تماماً ، تماماً كما لو كانت حية ! كانت أحداها لرجل صغير عجوز جالساً يعزف على آلة كمان ضخمة ، أما الآخرتان فكانتا لرجلين يجلس كل منهما بالقرب من الآخر ويمزقان على آلي كمان صغيرتين ، ويتمايلان من حين إلى حين ، وينتظر كل منهما إلى الآخر ، وشفاهم تتحرك ، كانا يتحدثان ، يتحدثان حقيقة ، فقط لم يكن المرء يستطيع أن يسمعهما من خلال الزجاج . وفي البداية ظن الصبي أنهم آدميين وعندما أدرك أنهم دمي ضحك . لم يكن قد رأى من

قبل مثل هذه الدمى أطلاقاً ، ولم يكن لديه أدنى فكرة عن وجود مثل هذه الدمى ! وأراد أن يبكي ، لكنه شعر أن الدمى ترفه عنه . وعلى حين فجأة تخيل أن شخصاً ما قد أمسك بثوبه من الخلف : كان يقف بجانبه صبي كبير شرير ، ضربه على رأسه فجأة ، ونزع قيمته وطرحه أرضاً . سقط الصبي على الأرض ، في الحال سمعت صرخة ، لكن الصبي كان قد فقد الشعور الحسي بالألم من شدة الخوف ، فقفز ناهضاً وجرى بعيداً . جرى واستمر يجري دون أن يعرف إلى أين هو ذاهب ، حتى وصل إلى بوابة فناء ما ، وجلس وراء كومة من الخشب : « لن يمرثروا عليّ هنا ، وعلاوة على ذلك فالمكان هنا مظلم ! »

جلس راضياً ، ومن شدة الخوف لم يكن قادراً على التنفس ، وفي الحال ، وعلى حين فجأة تماماً ، شعر بأنه في قمة السعادة : فجأة توقفت الآم بديه وقدميه وأصبحت دافئة للغاية ، وكأنه كان يجلس فوق موقد ، عندئذ ارتجف جسده كله ، وإنفض فجأة متسائلاً ، لماذا كان ينبغي عليه أن يكون نائباً ، كم هو لذيذ أن يتم هنا ! « سأجلس هنا قليلاً ثم أذهب وأشاهد الدمى ثانية » هكذا قال الصبي وابتسم وهو يفكر فيها . « تماماً كما لو كانت حية ... »

وفجأة سمع أمه وهي تثنى فوق رأسه . « أمي ، أنا نائم ، كم هو ممتع أن أنام هنا ! »

وفجأة همس صوت رقيق فوق رأسه : « تعال إلى شجرتي أيها الصغير » .

كان الصبي لا يزال يعتقد أن هذا صوت أمه ، لكن لا ، لم تكن هي . من الذي كان يدهوه ، لم يستطع أن يرى ، لكن



شخصاً ما انحنى فوقه واحتضنه في الظلام ، وبسط يديه له ، و . . . وفي الحال — أوه ، ياله من ضوء ! أوه ، ياله من شجرة عيد ميلاد ! على الرغم من أنها لم تكن شجرة التنوب ، فلم يكن قد رأى على الإطلاق شجرة مثله ! أين هو الآن ؟ كان كل شيء براقاً ومضيئاً ، ومن كل جانب كانت تحيط به الدمى ، لكن لا ، لم تكن دمى ، كانوا مضيئين ومشرقين أقبّلوا جميعاً مرفرفين حوله ، الجميع يقبلوه ، أخذهوه ، ورفعوه معهم . . . إلى أعلى ، وكان هو نفسه بطير ، ورأى أن أمه كانت تنظر إليه وهي تضحك بفرح « أمي ، أمي ، أمي ، أمي ، كم هو مبهج هنا ، يالهي ! ومرة أخرى قبل الأطفال وأراد أن يبكي ثم في الحال عن الدمى التي كانت في النافذة المحل .

سأل الصبي الأطفال وهو يضحك معجباً بهم : « من أنتم أيها الأولاد ؟ من أنتم أيها البنات ؟ »

أجابوه « هذه شجرة المسيح في ليلة عيد ميلاد . للمسيح دائماً شجرة « عيد الميلاد » خاصة في هذا اليوم ، من أجل الأطفال الصغار الذين لا يمتلكون شجرة خاصة بهم . . . » واكتشف الصبي أن جميع هؤلاء الأولاد والبنات الصغار كانوا مثله تماماً ، وأن بعضهم كانوا قد نجحوا في السلال حتى كانوا يرددون فيها وهم أطفال صغار عند عتبات منازل أشرافهم بطرسبورج ، وآخرين كانوا قد رحلوا على متن سفينة بصحبة نساء فنلنديات من ملجأ اللقطة واختنقوا ، وآخرين كانوا قد ماتوا على صدور أمهاتهم اللال من جوعاً (في جماعة سمارة) وآخرين كانوا قد ماتوا في حربيات قطار الدرجة الثالثة بسبب الجوع الحاد ، ومع ذلك كانوا جميعاً هنا ، كانوا جميعاً كملائكة تحوّلوا للمسيح ، وكان هو يتوسطهم وقد بسط لهم يديه وباركهم وبارك أمهاتهم الحاضنات وعلى جانب واحد وقفت أمهات هؤلاء الأطفال يكتين ، كل أم تعرفت على ولدها أو بنتها ، واندلع الأطفال نحيباً وقبلوهن ومسحوا دموعهن بأيديهم الصغيرة ورجوهن ألا يكتبن لأنهم كانوا في غاية السعادة .

وفي الصباح وجد الحارس في الطابق السفلي جسد الطفل الصغير المتجمد ميتاً فوق كومة الخشب ، وبسحوا عنه أمه أيضاً كانت قد ماتت قبله . فتابلاً أمام الله في السياه .

لماذا أختلقت مثل هذه القصة على الرغم من أنها أبعد ما تكون عن مذكرات عادية ، لها بالك يوميات كاتب ؟ وكنت قد تعهدت بكتابة قصتين من الأحداث الواقعية ! لكن هي بالفعل كذلك . فأننا لازلت أتحيل أن كل هذا من الممكن أن يكون قد حدث حقيقة — أي — كل ما جاء في القصة وما وقعت أحداثه في القبر وفوق كومة الخشب ، أما فيما يتعلق بشجرة عيد الميلاد التي تخص المسيح ، فلا أستطيع أن أخبركم ما إذا كان من الممكن أنه قد حدث أم لا ؟



الوعي والوعي الزائف في الفكر

العربي المعاصر

كتاب: محمود أمين العالم

عرض وتقد: احمد السماوي

ماذا حسي أن يقوله المرء عند مقارنته أثراً ما ، خاصة إذا كان هذا الأثر حبه قولاً على قول ؟

أطيعم أن يضيف إلى القول قولاً أم هو يكرر ما قيل بحيث تكون العملية تردداً رتيباً للكلام معروف أو هكذا يفترض فيه ؟ وإن التيقن على عرض كتاب ضخم ، فيه ما يرسو على الثلاثمائة صفحة من القطع الكبير وكاتب مشهور من طراز محمود أمين العالم مشهود له في الآن نفسه ، بسعة الإطلاع على قديم الفكر وحديثه ، عربية

وغربية ، لما يزيد المخرج ويضاعفه . ولكن الذي يغتف من هذه الحيرة وهذا المرح ، بل يدعو إلى تجاوزهما ، هو أن الكتاب غير معروف أو متوفر للقارئ ، فضلاً عن كونه مساهمة واجتهاداً متواضعاً في تجديد معالم الطريق - كما يذكره ذلك صاحبه - (ص 66) أمام الفكر العربي القديم والحديث عرضاً وتقييماً . إلا أن تقديم هذا الكتاب لن يكون مجرد عرض يريه ، وإنما هو - بما هو به مقاربة - نقد وتقسيم ، وبذلك ينطبق عليه القول بأنه

كلام حل كلام ، والعرض بهذا المعنى يتدرج في سياق الحركة التي يشهدها الفكر العربي المعاصر ، حل امتداد الوطن العربي ، في ما يسمى بالهبة الجديدة هذه الهبة التي تريد لا الاكتفاء بتقويم المشاريع النهضة السائدة على الساحة العربية منذ ما ينفي على قرن ، وإنما تسهم بقسط في تجاوز الوضع الراهن بسليسه المتعددة .

والكتاب هو مجموع خمس وعشرين مقالة لم يجربها الكاتب ترتيباً تاريخياً دقيقاً ، وإنما هو سعى إلى أكثر ما يمكن أن يكون عليه الترتيب . فقد بدأ بالمقالات التي نشر في عام 1974 وانتهى بتلك التي قدم في الثمانينات وبالذات في 1986 والمقالات على نوعين : نوع نشر في المجلات والجرائد ، ونوع هو مناقشات أو محاضرات في ندوات ومؤتمرات لم ينشرها من قبل

وما دام هذا الكتاب مقالات ومداخلات متنوعة ، فسوف يكون لذلك انعكاسات على

مستوى المبني والمحتوى يفرضها نوعية المقام ونوعية المثقل ، وهو ما سأسعى إلى إبرازه عبر عرض الآراء والتعليق عليها .

١- في العنوان

ولعل اختيار المؤلف لعنوان معين لكتابه يجعلنا أولاً على بين دواخي هذا الاختيار ، وثانياً على لمس مدى وفاء الكاتب له إذا كانت المبررات لدينا مكشوفة . ويقينية . وحتى اختيار حجم الخط يدعوه هو أيضاً إلى الاستغفار . ففى هذا الكتاب يستوقفنا من ناحية طول العنوان ، ومن ناحية أخرى اختلاف أحجام الكلمات ما بين « الوحي » الذي كتب بإسقاط الغليظ وما سواه بخط أرق ، وعلى شكل موحّد . فالطول قد تفسره محاولة الكاتب الأمام بقى جوانب الموضوع المحلل في مقالاته ، بحيث ينطبق على البعض منها صفة « الوحي » وعلى البعض الآخر صفة « الوحي » الزائف » ، كما قد تفسره الرغبة في منح القارئ فكرة منذ البداية عن أن الفكر العربي تنوعه

أن الإشارة السابقة إلى أن كتاب «العالم» هو قول على قول يفترض بالضرورة بعين: «بعد» العرض وبعد التكوين. وما دام مجال كلام «العالم» هو مسألة التراث والشاريع البهوية العربية الحديثة، فإن عرضه لهذه المسألة يقتضي منهجاً على ضوئه يقومها وعلى أساسه يقترح البديل عنها إذا ما رأى فيها تنكياً لسبب السبيل. ولذلك لم يخرج عمود أمين العالم عملياً عن الخط الذي تواتر في أكثر من مقدمة كتاب حول التراث في تصنيف المنهج السابقة للمثمة، واعتبارها جميعاً غير صالحة، وما الصالح إلا ما يرتبه المعارض الجديد. ولنا في تصنيفات محمد عابد الجابري «نحن والتراث» و«قرارات معاصرة في تراثنا الفلسفي»، وطبيب تيزيني في: «مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط»، وحسين مروة «المرحلة التاريخية للراثة»، مرحلة التنكس والبهضة الجديدة في آن واحد، لسان الفكر السلي سبروجه عمود أمين العالم أو سيد حضه سيكون متأثراً إلى أبعد الحدود بالواقع الراهن. وهذا الواقع هو نتاج ولزمن الإمبريالية الأمريكية والثقافة الإمبريالية والصهيونية والرجعية التي تتمثل دورها في تثبيت الأيديولوجية الصهيونية لا في تبنيها (ص 110 - 111 والنظر في التراث، في هذه المرحلة من حياتنا العربية بالذات، ليس فعلاً نظرياً عضواً بقدر ما هو سعى إلى تلمس الخطوط الكبرى لفكرنا على ضوء المستجدات الحديثة سعي إلى توطئتها (هذه الخطوط) في بلورة مستقبل عضوي. وما أكثر الأسماء والدراسات التي تناولت التراث من غثظت البلاد العربية



محمود أمين العالم

٢ = في مشروعية الحديث عن الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر

إن تفكير عمود أمين العالم في التنسلي لفضايا الفكر عرضاً وتقدراً فرضه لا الرغبة الذاتية في تناول هذه القضايا بالدرس بشكل احتياطي، وإنما دفعته إليه طبيعة المرحلة الراهنة إلى مرحلة الردة على ثورة بولية (ص 7)، وهي الثورة التي خصها بمؤلفه الأقبس «معارك كبرى». إلا أنه، وهو يذكر في المقدمة بهذا المؤلف، لا ينسى أن يقدم نقده الساذج إزاءه إذ «تقتصر بعض مقالاته إلى الرؤية الطيفية الدقيقة بل تسقط أحياناً في توفيقية وتجنح أحياناً أخرى إلى أحكام إطلاقية في وصف بعض ظواهر التجربة الناصرية مما يجعلها أقرب إلى التبريرية وما يخرجه عن المنهج الساذق في تحليل الظواهر» (المقدمة ص 8) وهذه الردة للشار إليها وهذا الكتاب غير المرضي عنه تنظراً ما لندعه إلى الكتابة من جديد كي يقوم التجربة الناصرية تقوياً يتلاقى فيه الوعي الزائف، ويقدم تصوره البعيد عن الواقع الساذق الراهن. وما إلا للتجربة القومية اتصراً دموغرافيين يرسلون استمرارها برغم تبن عموديتها

زعتان: نزعة الوعي ونزعة الزيف. وعلى القاري أن يتوجه منذ البدء إلى عملية تمييزية بين ما يجب أخذه، وهو «الوعي»، وما يجب نبذه، وهو «الزيف»، أما اختلاف الحجم، فلعله إيحاء بأن ما هو موجب هو ما يقترحه الكاتب، وما هو زيف هو ما يقع تنبيه القاري عليه. «فالوعي» هو من مشمولات الكتاب، أما «الزيف» فهو من مشمولات غيره من الكتب. والتزامه العلمية تقتضي لا نبذ ما هو زائف والسكوت عليه، وإنما على العكس تماماً، كشفه والتنبية إلى خطورته والدعوة إلى تلافيه. وهو ما سعى عمود أمين العالم في هذا الكتاب، إلى فعله.

غير أن هذا العنوان المختير للاهتمام، لا يجده مكرساً في الكتاب إلا في القليل النادر، إذ المرات التي فيها يستعمل عبارة «الوعي الزائف» ضلّا عديدة جداً. نكتها في المرات التي يذكر فيها عن تشبهه وتصحح أيما تشابه. فهي تعني أحد أمرين أما الفكر الذي تروجه أنظمة الحكم عبر وسائل الإعلام والتعليم والظافة أو ذاك الذي يشبه المفكرين أعضاء ليزيف هذه الأنظمة نفسها وتتراى عجزها أو تناوؤها أو خيانتها وتبنيها المباشرة (ص 200)

وما دام الهدف الذي رسمه الكاتب لنفسه هو الدعوة إلى «الوعي» والتنبية إلى «الزيف» في الفكر، فقد سعى إلى تبين هذا الفكر في مختلف مظهراته سواء تملكت بمشغولات أو بالشاريع البهوية أو بالموقف من الغرب. ولذلك جاء الكتاب كما يقول صاحبه في المقدمة إلى موضوع واحد هو نقد الفكر النظري والاجتماعي في حياتنا العربية المصرية المعاصرة. (ص 7)

وبعداً فقد جسد العنوان عملاً لجميع المقالات، سواء في مستوى الموضوع الذي تخبره أو في مستوى الشكل الذي عليه صيغت، وهو الشكل السجالي الذي تقتضيه المرحلة.

على أساس منهجي واحد هو المنهج المثلّي الجدل والتاريخي أو الرؤية الماركسية عامة . (ص 7) ومثلما يتطلب هذا المنهج عرضاً يتطلب كذلك تصويماً لأن إمكانيات الإنزلاق منه متوارة وذلك بسبب تطبيقه الميكانيكي أو بسبب بقاءه مغلقاً في مستوى الفكر .

ففي شأن إساءة استعمال المنهج ، يقول محمود أمين العالم متحدثاً عن بعض من دارسي التراث : « إن الخطأ الأكبر في هذه التصنيفات والتصنيفات الأيديولوجية إنما تقوم هذه التصنيفات والتصنيفات على أساس أيديولوجي خالص . أي أنها تفسر الأيديولوجية بالأيديولوجية » . (ص 42) . ويشأن الذين يطبقون المذهب تطبيقاً ميكانيكياً ناسين أو متناسين الجدلية التاريخية يقول : « ليس هناك في الحقيقة مجرد ثبات متصل جامد يقوم على اتخاذ الماضى نموذجاً ، وإنما هناك تغيير متصل سلباً أو إيجاباً

يتسم بالنسبية التاريخية ويغير هذا الفهم يصبح حكماً على الظواهر الثقافية هو الذي يتسم بالثبوتية والجمود » . (ص 94) . لكن المنهج الصحيح الذي يجب تطبيقه على الأيديولوجية العربية شأن ما فصل حسين مروة في ملحقته الشهيرة : « النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية » على حد قوله « هو نفس ما ينبغي أن يكون عليه منهج نضالنا الثوري ، منهج ثورتنا العربية ذات المضمون التحريري والاشتراكي والقومي الديموقراطي وأما به « المنهج العلمي الثوري » (ص 50) .

وعندما نلاحظ « العالم » أن هناك من المفكرين من اتبع هذا المنهج ، فإنه ينبغي عليه شأن فعله مع حسن حنفى إذ يقول : « ففى نسج تفكيره التيطيقي ، نجد حياً جدلياً وإدراكياً موضوعياً ، بل منهجاً علمياً عقلياً ، بل إستبصاراً ورؤية تاريخية ، فضلاً عن

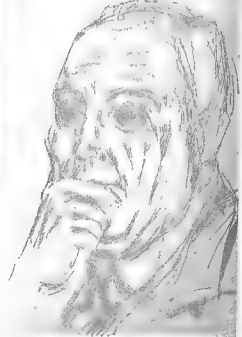
استهदाقه التخبير الاجتماعي الجبرى الثورى المصادى للاقطاع والبورجوازية الإستغلالية والإمبريالية . (ص 79) . وعلى ضوء هذا التقويم الماركسى ، يخص الكاتب نفسه قبل غيره بالقد ، إذ تخلّى عن زمن كتابته « معارك فكرية » من تطبيق هذا المنهج الجدل . ولذلك يمدّه كتابه التالى هذا تمليلاً في المواقف وتطبيقاً صارماً للمنهج الواجب اتبائه . غير أن هذا المنهج الذي يمدّ في الأدبيات الماركسية أداة عمل أكثر مما هو وصفه جاهزة ، كثيراً ما يساء استعماله . ولذلك يحدّد القرب والبعد من المنهج القويم مسألة إحسان للتوظيف أو إغفال فيه .

فتجيباً يتعلّق بقضية الألوسوية في جدلية التأثير الداخلى والخارجى مثلاً ، يستنكر محمود أمين العالم على الكثير ، وبالذات على عبد الله السروى اعتباره أن ذكر « الشيسخ » (عبيد) و « السياسى » (لطفى السيد) و « داهية التقنية » (سلامة

موسى) هو انعكاس لفكر « لستور » و « ستوتسكيو » و « سبنسر » (ص 17) ويسرد قائلاً : « لاشك في تأثير الفكر الأوروى على مفكرينا . ولكن هذا التأثير ما كان يمكن أن يتحقق وأن يتحول إلى تيار مؤثر ما لم يكن تعبيراً عن بنية اجتماعية محلية وموقف اجتماعى محدد » .

(ص 17) وقد أكد المؤلف هذا المقوم من مقومات المنهج أكثر من مرة (ص ص 38 - 39 - 104 - 108) . ومثل هذا التكرار اقتضاه أمران علمى ومبدئى ، أما العلمى فهو اليقين بأن لا تأثير أجنبياً يكون فعلاً إلا إذا وجد من الجسم المستقبل استعداداً . والمبدئى هو دفاعه ضد الهجوم للدعائى الغربى في أن « النهضة » ما كانت لتكون لو لم يكن الدافع الخارجى . إلا أن القول بأرلوية العامل الداخلى على العامل الخارجى لا يعنى أن الفكر انعكاس مباشر للبناء الحقى ، وإنما للأيديولوجية ، وخاصة في مجال الإبداع الأدبى ، والفنى ، طبيعة نوعية خاصة وهي ثمرة عملية بالغة التعقيد »

(ص 47) . وهذا يعنى أن للفكر حاسة والفكر الفلسفى خاصة استقلالاً ، بما قد لا يصح معه دعوى أولوية العامل الداخلى على العامل الخارجى . ومثل محمود أمين العالم إلى هذه الاستنتاجات دليل نحرّ من لدته وتطبيق مرن للمادية الجدلية بعيداً عن الدوغماتية التى أضرت بها أيما أضرار . إلا أن الصرامة التى يأخذ بها محمود أمين العالم نفسه في تطبيق منهجه المادى الجدل قد تخون أحياناً حينها يحارول مثلاً أن يبرهن على تواصل العقلانية العربية القديمة في الفكر الحديث . اليس في قوله . . « أن بعض نواتب الثقافة العثمانية الليبرالية هي امتداد للتراث السرى الاسلامى القديم في مرحلة انطلاقه الإنسانى والتجارى والإبدعى قبل أن



تجهزه غزوات التار والصليبين
والتنمرقات الداخلية ، (ص 121)
ليس في هذا نوع من اللاتاريخية حيث تبدو
عقارب الساعة قد توقفت في فترة المجمة التنشيرية
الصليبية لتستأنف دوراتها
في عصر النهضة ، لكن هذا
الإخلال بتطبيق المنهج ليس
إلا ثانويا بالمقارنة إلى السعي
الدائب إلى إحسان توظيفه ،
الخاصة في القضايا الساخنة
كفضيق الدين والقومية ،
فقد تعامل معها محمود أمين
العالم تعاملًا يبدو في الظاهر
تكتيكيا ولكن أراء طرفها
ول إلا أنه نفسه جدليا ، فهو
يقيم فرقا واضحا بين الدين
والفكر الديني والحركة
القومية والفكر القومي .
ويقدر ما ينبذ الفكر الديني
والفكر القومي بقدر الدين
والحركة القومية باعتبارها
مقومين من مقومات ذاتيتها
الثقافية .

فالفكر الديني هو منهج
يوظفه بعضهم لا فقط في
الدين بل في الحياة أيضا
لغاية تأييد الواقع المتخلف
أو لنجاية التصدي للفكر
التقيض وهو الفكر
الموضوعي العقلاني . هذا
الفكر الذي نجد أثره
لا فقط في الحياة بل في
الدين أيضا (ص 132) .

وصادم المنهج الماركسي هو
المنهج السلي اختصاره المؤلف
لتصنيف كتابه ، نوضح معمله
ونقي شواييه ، لأن أراء يدعو
أيضا على ضوء هذا المنهج إلى
التعامل الجدل مع المشاريع
الفكرية الأخرى السائدة على
الساحة العربية كممنهج الوضعية
المنطقية مثلا .

لقد أخذ زكي نجيب محمود
على لهما للفتل أن له صفة
واحدة في المحاضرات جميعها وهي
« قد التصير لما ينبغي أن يتخذ
من وسائل لتحقيق هدف » .

(ص 312) بينما يرى « العالم »
أن مفهوم العقل ذو دلالة
إجتماعية تاريخية وليست دلالة
دلالة إجرائية تقنية مطلقة لقول
التاريخ ولقول المجتمع . (ص 312)
وبتل هذا التقد الموجه
للعقلانية مفهوم زكي نجيب
عمود يوقع الكاتب في ورطة هو
بها واع ، وهي : « هل معنى
هذا أن نقف عند هذه الحدود
الوضعية للعقل والعقلانية
ولا نتمرض لما يقند ، مراعاة
للمعركة التي نخوضها مع الفكر
الاشتراكي ؟ » (يخلصد
الاشخوار) (ص 300) .
وهكذا يضغط أن المنهج الواجب
اتباعه هو في البداية محصلة معركة
متصلة الجهات بين الفكر
الموجود في مستوى السلطة
والفكر المكسح للسلطة
الإجتماعية بشكل قاهر والفكر
الراغب أن يتخذ له موطنه قدم
على الساحة السياسية والثقافية .

أما البنيوية ، فقد تعامل معها
محمود أمين العالم ، متعاملا
موضوعيا إذ أبدى ما لها من
إيجابيات وما فيها من قصور
مطالبة العقل التاريخي الخلاق في
صرايحه وحركته المتصاعدة ،
على حد قوله (ص 48) . ولقد
عرض للبنيوية في إطار حديثه عن
محمد عابد الجابري الذي وطف
في دراسته لثراث هذا المنهج
نسخا منه على متوال ميشال
فوكو . لقد قال بشأنه : « هو
يسمى لتحقيق ذلك بمنهج يقوم
على معالجة التراث معالجة بنيوية
وتاريخية ، وأيديولوجية ، ويقدم
دراسه على الفهم أو الوظيفة
الأيديولوجية للفكر الفلسفي »
(ص 74) . لكن هذه الدراسة
البنيوية ذات فائدة جزئية إذ هي
دراسة تحليلية ، تقدم صورة
سطحية جامدة للإبداع الإنسان
لفكر وسلوكه ، مغزولة عن
حركة الواقع الإجتماعي
والتاريخي . (ص 48) . وبهذا
يتضح أن رفض البنيوية ليس
مطلقا ، إذ هي تدرس الواقع
دراسة آتية عميقة ، ولكن البعد
الزمني من هذه الدراسة مفقود .
ولعل هذا هو سبب خفة اللهجة
التي يتعامل بها محمود أمين العالم

مع هذا المنهج على خلاف المنهج
السايق الذكر .

على أن إقامة أمين العالم خط
تباين واضحا مع هذين المنهجين
لا تعني القطع معها بقدر ما تعني
التعامل الجدل معها ، خاصة
وهما منهجان غربيان تأثر بهما
مفكرون عرب ووطنواهم .
دراسة التراث وتقديم مشاريع
مبنوية ببدلية عن الواقع
الراهن . والكاتب نفسه قد
استقى مذهبه اللطيف هذا من
الغرب أيضا ، مما يجعل حل
التفكير في كيفية التعامل مع
الغرب لا فقط كمنهج لسانح
فكرية بل أيضا كمنهج لحضارة
يسمى أن تكون كويتية . ولأمين
العالم في هذا المجال ، موقف
واضح يتمثل في التماثل الجدل
أيضا مع الغرب . فهو يقول :
« ليس هناك ما يسمى بالفكر
الغربي على إطلاقه ، الفكر
الغربي ليس كتلة صلبة ، وإنما هو
مدارس واتجاهات وتصورات
ومناهج تمرير من مواقف وآراء
اجتماعية مختلفة . » (ص 56) .

وهذه المواقف المختلفة هي
الموقف الرأسمالي والموقف
الاشتراكي ، وعملية الجمع
بين الموقمين - حسب -
غشايتها نسج خطاء
أيديولوجي لإخفاء البديل
التقدمي الوحيد لوضع حد
نهائي لعلاقة التبعية
لرأسمالية الغربية ، بل
لتكريس هذه التبعية على
نحو آخر (ص 123) .
ولذلك نفهم الحملة الشواء التي
غاضها الكاتب ضد أنور عبد
الملك الغالب بالخصوصية الشرقية
وبلد الغرب . فلأمين يرى أن
هذه الخصوصية هي ثمرة موقف
عالي أيديولوجي خالص ،
والهدف من إعلانها هو التمايز
السوفييتي عن الغرب ، هو
تكريس منهج اصلاحي في
مواجهة المنهج الرأسمالي الثوري
(ص 207) . ومن التصف -
حسبه - رفض كل ما استجته
الحضارة الأوروبية والبحث عن
محتى فكري ومنهجي مختلف
وتمايز تماما لئلا يفتل الحضارة
الأوروبية لإسهلات علمية تتميز

بالشمول والكلية الموضوعية
والتي يمكن التسلح بها لاكتشاف
التنوع نفسه والخصوصية
نفسها ، (ص 44) .
ولا ينبغي ما في هذه الملاحظة من
لحجة دعاية لتضامها الخراط
العالم في المنهج المتشبي إلى الغرب
اصلا وإلى الإنسانية امتدادا
وتوسعا .

لكن هذا الموقف رغم ذلك
غير مريح خاصة وإن الدعوة إلى
إبداع منهج دراسي يكون في الآن
نفسه استلهاما من مناهج الغرب
واستيعاجا من التراث ليست دعوة
فريدة بل هي متواترة لدى أكثر
من يبحث عن تعرض إليهم
عمود أمين العالم في كتابه .
ووجود مثل هذا الطرح على
الساحة اقتضاه التطور الحاصل
في المستوى العالمي ، للعلوم
الإنسانية ونتائج بحثونها ، بل
اقتضاه أيضا المنهج المعادي
للعقلانية والأنسية في الغرب أي
ذلك المنهج الذي أخضع العقلانية
ونظرية التقدم ، معلم الحضارة
الغربية الحديث إلى النقد .
ولذلك نجد أمين العالم يقبل
بإمكانية وجود منهج حديث -
دون التضريط في المنهج الجدل
المعروف - يعيد النظر في النتائج
التي توصل إليها العلم
والحديث . فهو يقول : « وقد
يكون من الطبيعي بل المطلوب
علما نقد ومراجعة الأسس
المنهجية والمعرفية للعلوم
الإجتماعية والنفسية والإقتصادية
والفلسفية الإنسانية عامة نقدا
ومراجعة متصلة في ضوء
البحرث العلمية والتجريبية
والمكتشفات الجديدة ، لا تتخلل
به هذه العلوم من مفاهيم
وعناصر أيديولوجية . بل أن
تقوم بالأمر نفسه بالنسبة للعلوم
الطبيعية كذلك ، بهدف ترسيخ
وتعميق علميتها . » (ص 249)

وبهذا
ما للايستولوجيا اليوم من دور
في خلخلة القناعات ورفض
السؤال باستمرار . وهو في
الحقيقة لا يمثل نوعا من الصعوبة
لأولئك الذين ارتضوا إلى التراجع
للتحصل عليها ووقفتوا دون

التطوير وإعادة النظر . ولا شيء أدل على نية التصعب لدى « العالم » فضلاً عن قبوله ، بإعطاء الأيديولوجيا الدور الذي تستحق ، من إقراره بتعدد الكائنات في تناول قضية ما بالدرس ، خاصة إذا كانت الدراسة متعلقة بالفلسفة .

ولعل هذا الشيء جعل « العالم » يرفض اصطلاحية الأحكام ، حتى ولو صدرت عن معتبره مثلاً للمفهوم الذي الجدل وهو مرفوعة ، فهو يثير مسائلين أساسيتين تتعلق على تصور حسين مرفوعة لنسطة الإنتاج السائد في العصر الوسيط قائلًا : « هل نستطيع أن نعلم الحكم بسيادة نمط الإنتاج الإقطاعي في كل البلاد العربية الإسلامية طوال هذه المرحلة التاريخية ؟ وهل هذا الانقطاع الشرعي مرادف لنسطة الإنتاج الأسوي ؟ » (ص 86) .

والغاية من طرح هاتين السؤالين واضحة ، وهي البحث عن الدقة ونيل التسرع في إلقاء الأحكام ، لأن البت في قضية شائكة من طراز طبيعة المجتمع يقتضي دراسة ميدانية مستفيضة لا إحصائية على صحة المنهج المخلوئ منه في البحث .

وهذا السعي إلى الدقة من لدن « العالم » تجلده واضحاً عند اعتراضه على رأي ما ، فهو لا يبرح سريعاً إلى تحطيم وإثباته هو بقائه بخطر علمي مستملاً مثلاً عبارة « إلى أي حد ؟ » للتدليل على أن الأحكام التي يقدمها هو ذاته ليست إطلاعية وإنما هي اجتهد . ولعل عثرى الكتاب هذا ، لا يتبد منه صاحبه علمية في البحث فصب ، بل تعلقاً ببيع مرغوب استعماله والدقة المتوخاة في ضبط مسائل من المسائل تدخل في أيضاً تحت طائلة الزعرة التعليمية لأن المطرأب دوما هو الوصول إلى القاري للتأثير على قلبه وذهنه ، ولأن كان المنهج المنطقي ، مهما كان ، ترفاً فكرياً ، ولذلك ، كثيراً ما كان الكتاب يلجأ إلى التصنيف حتى يسيط للقاري القضايا المطروحة فهو ، عند

عرضه لحجج أنور عبد الملك في انكسار وجود أزمة في القضا العربي ، يصنفها (أي الحجج) إلى صنفين : « النوع الأول هو ما يمكن أن نسميه بالحجج الخطائية التجريبية ... أما النوع الثاني فيمكن أن نسميها بالحجج الوصفية » (ص 196) . وعندما تكون التصنيفات التي يقدمها عسيرة على الفهم بطور الألفاظ ليزيد التوضيح والتدليل على صحة رأيه ، من ذلك توضيحه مثلاً الفرق بين « التوفيق » و « التوفيقية » في عدم الأماحيد » و « الجامعة العربية » و « الانفتاح الاقتصادي » ، كما يضرب الأمثلة في مجال الفرق بين الغلانية .

وللاختلاف بين القاضي عبد الجبار والبالنسل الأشرى بالرغم من أن كليهما يبيع النيج المنطقي في المرحلة (ص 314) . والذي يوضح هذا التحري أيضاً التخليق في « المصطلح » ، لأن أكثر المفاهيم تداولاً هي أكثرها حاجة إلى التوضيح والتعديد . ذلك أن التداول والإستعمال اليومي يفقد الكلمات أحياناً دلالتها الموضوعية المحددة ويجعلها بدلالات أيديولوجية مختلفة . » (ص 119) .

4- في المصطلح

إن هذا التنبيه المنهجي من جانب محمود أمين العالم يدل على الرغبة في أن يكون التواصل بين المرسل والمتلقى ممكناً . ولا شيء يضمن هذا التواصل أفضل من التحديد المسبق للمفاهيم . والمصطلحات المستعملة .

فقد توفيق أكثر من مرة ليحدد مفهومه بعينه في إطار تناوله قضية ما بالدرس . فقد استوقفتها لقسطة أيديولوجية فعرها (ص 35) . وعندما نه إلى الخطأ الذي يقع فيه الجبسالون والتقاد خصوصه بين الضمسون والموضوع الأول اضطر أن يفسرها كليها حتى يكون حكمه

بالخطب مرور . ولما كان تناول القضايا الساخنة يستوجب الحذر ، فقد بدأ « العالم » عند تفرقه بين الدين والفكر الدين والحركة القومية والفكر القومي إلى إلباح كل من هذه المفاهيم (ص 132) . أما الفرق بين « التوفيق » و « التوفيقية » ، فقد تبه إليه محطياً لكل الفهميين حده . فهو يقول مثلاً : « المارق هو أن التوفيق يختار ويصمم بشكل واضح فكرياً وعلمياً على حين أن التوفيقية أيديولوجية تخفي بظاهر التوفيق بين طرفين حقيقة الإلتحاق الدائم نحو طرف منها » (ص 287) .

كـ بين التراث والتجديد

لعل تين فكر محمود أمين العالم ، في هذا الكتاب ، من قضية التراث والتجديد ، أمدة ما يكون ، وذلك لطبيعة الكتاب ذاته إذ هو مجموع مقالات متنوعة ، فضلاً عن أن رأى الكاتب ميوت به هذه المقالات المتعددة ، وهي آراء من قبيل ، من قبيل الفعل حياً ومن قبل رد الفصل أحياناً . وكى يصل القاري إلى تجميع رأي الكاتب هو مطالب بتلمس هذا الرأي في مظاهر عبر صفحات الكتاب كلها .

وما يندعو إلى التأني هو اختلاف النوعية التي عليها مقالات الكتاب لمعضها عرض نقدي لكسب في التراث والتجديد ، وبعضها الآخر استعراض لآراء الكتاب المطروحة ، وهي آراء معروفة في كثير من إنتاجه ، وبعضها الآخر عرض من العالم لآراءه الخاصة في التراث والنبهة ، وفيها جميعاً تعقب من الكتاب على الآراء المروضة إما بالتحديد أو بالنقض . وهذا التقيد تحليد معلم التصور البصوي في فكر العالم إذا هو تعقد في تحديد معالم للشرح البصوي المعري صوماً . والطبيعة الخاصة لهذا الكتاب في مستوى البينة الداخلية ليست في النهاية سوى الجبسالون لينة خارجية هي بنية الفكر المعري الراهن الباثم من خرج من مأزقه . ولقضية التراث ، في

آخر التحليل ، هي جزء من الحركة الفكرية الأكبر ، للحركة بين « الواسع الزائف » و « الواسع الصحيح » بين الواسع الضباب والخاص والوسعي الموضوعي العلمي ، بين وهي التعلق بأوهام وبوتوية والوسعي بضرورة السيطرة على قوتان واقصا المعري فكراً وعلمياً أيضاً » (ص 226) . وما دامت كذلك ، فالقوة من التراث هو موقف سياسي علمي أو أصل الأقل يفضي إلى مواقف سياسية عقلية ذات دلالة اجتماعية .

عنده ، وهذا هو عين الطبيعة الأيديولوجية للموقف من التراث . » (ص 225) . لما يتوقع أنه دراسة أكاديمية للتراث المعري في الحقل الفلسفي أو الأدبي أو الفكري إنما هو في الحقيقة مرحلة أولى في البحث ، هي المرحلة العلمية وهي تقف عند الحدود الوصفية النظرية الخاصة للتراث في مختلف تجميعاته . (ص 228) لكن الانتقال من عملية التحقيق والوصف هذه إلى عملية التقييم والتوظيف ، تتلقنا مباشرة إلى أنقى الأيديولوجية . (ص 225) وهذا التصنيف الثالثي للتراث في التراث سوف نجد له تجسداً عملياً في الكتاب إذ هناك من له رأى في التراث ومشروع بصوي على ضوئه : زكي نجيب محمود وحسن حنفي وأبور عبد الملك . وهناك من التصر على المرحلة العلمية دون الوصول الأيديولوجي التوظفي كمبد الرحمن بدوي الذي أشير إليه في الكتاب اشارات عابرة .

وبين أولئك هذا ، هناك من له رأى في التراث وليس له مشروع بصوي بديل : محمد عابد الجابري وأدريس وعبد الله المعري وحسين مرفوعة . وهناك من لا يسيط رأيه في التراث ، ولقد مشروعا بديلاً حسب تقويم ضمني ، لتوضيح السراهن : الأعوان المسلمون وعادان حسين والبشرى والقداني .

وتوزع هؤلاء المفكرين بين صنفين اثنين لم يسول الكتاب الصنف الثاني منها إلا دوراً

ضيقاً جداً، إنما يدل على غلبة البعد الأيديولوجي على الجدل العلمي في دراسة التراث في هذا الكتاب. وهذه هي الفكرة المحورية التي لتسور حوصفاً مقالات الكتاب كلها إلا وهي أن دراسة التراث ليست بأمر برة، وإنما هي تعكس موقع الفكر الطغي من ناحية، وعلى التزامه الثقافي من ناحية ثانية، وهذا ما يفسر اختلاف الجيالي السواره عليه هذا الكتاب. ويمكن هذا الخطاب أساساً في طريقة العرض للآراء التي سوف تخضع للنقد، وفي التشرع الذي يقره المؤلف بدلاً مما هو مطروح. ولذلك سوف نهم أساساً بالتقديم الذي قام به عمود أمين العالم آراء المفكرين الذين تناولوا قضية التراث بالدرس أو أولئك الذين تصوروا صراحةً للبيئة المصرية اللاحقة.

فدعوة زكي نجيب محمود إلى أن نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عملياً، فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستمدة (ص 12) إنما يعتبر موقفاً توفيقياً انتقائياً نفعياً، والذي جزم زكي نجيب محمود إلى هذا الاختيار كاستراتيجية الوضعي الذي لم يشأ أن يكون عدائياً عبداً وإنما أعطاه بُعداً خصوصية تراثية هو العمق السروحي والإيمان لكلمات العقلانية التي طرح عقلانية إجرائية تتميز من حيثها الغربية وعن التوفيق النفعي الحاصل لها، الأحادي الجانب (ص 317). وساجمل أمين العالم يقيم على هذا الطرح هو كونه أسلماً في كثير من البلاد العربية اليوم. يقول: «أنا نجد هذا الأمر جديراً زاعماً في ممارسات كثير من البلدان العربية النشطة التي تصادف فيها مجاوراً وظيفياً تبريرياً النزعة التكنولوجية الإجرائية مع الدصوات السلبية المختلفة» (ص 317). وعلى عكس الموقف من زكي نجيب محمود، يقف أمين العالم من حسن حنفى موقف الكبار وذلك لجبهوده التجديدي والتضالي

يسارى الإسلامى. ولا غرو أن نجد هذا الرضا عن حسن حنفى إذا كان يهيمه التراث يقترب جداً عما يقوله عمود أمين العالم، فهو يرى أن التراث هو إعادة تفسير التراث طبقاً لحاجات العصر (ص 76). ومادام الأمر كذلك فإن التراث والتجديد يستهدفان تكوين حركة جماهيرية شعبية وحزب ثوري يكون هو المحقق للثقافة الوطنية الموجهة لسلوك الجماهير وتنوير الأطر النظرية الموروثة طبقاً لطبيعة العصر، ابتداء من علم وأصول الدين، والسلي يعطى الجماهير الأسس النظرية المكونة التي تحدد تصوراتنا للكون. جداً يمكن الانتقال من الإصلاح إلى العظمة ومن إعادة التفسير إلى تأسيس العلم ومن الإصلاح النسي إلى التفسير الجبرى. ولا يمكن أن يحقق هذا بالطريقة البرجوازية، ولو كانت وطنية، بل هو عمل لطيفة الطبقة العاملة لانه إعادة لتفسير التاريخ من وجهة نظرها وبنا على مطالبها. والمتفوق جزء من الطبقة العاملة، فالعمل هو الممارسة العامة لكل فصل يتبدل إلى تغيير الواقع.» (ص 77).

ومثل هذا الطرح الذي رضى أمين العالم منه في صومعه، إنما هو طرح يسارى الإسلاميين أو من يسميهم باليساريين الجدد، وهم الذين يقولون أهمية للجانب المروق ولا يقطعون الصلة مع الجماهير، صاحبة المصلحة في التغيير. ولعل هذا هو نقطة الاشتراك مع دعوة العالم. فرب أن أتور عبد الملك باطرحاته الحبيطة حول ربح المشرق وتغيير العالم قد جلبت نقمة العالم كاشدة ما تكون النقمة. ولذلك حنفى، بالقط الأوفر من الاهتمام إذا قمنا بعملية إحصائية بسيطة. والذي يؤخذ عليه «العالم» عبد الملك هو أنه في تقويمه للتراث العربى الإسلامى، قد اكتشف هيمنة لازمة على طبع المؤلف سواء في المجال الاجتماعى بوجود الوحدة والتسليم أو في المجال العقائلى

بوجود المادية والروحية أو في المجال الفكرى بوجود العقلانية والوجدانية. وهذا بالطبع التائى الذي ساد أيضاً على الصعيد السياسى بوجود الدولة المركزية، وهي نموذج الدولة في البلدان العربية صموه. وعلى ضوء هذا التحليل، يقدم عبد الملك مشروع النهوض الشرقى مركزاً على «القيام الثلاثية أو القوى المحركة للجماعات المصرية والشعرية لتحقيق رسالتنا الحضارية والتاريخية. أما اللجنة الوطنية للتحفة والعلم والمركزية والأساس السياسى» (ص 208).

وهذا التصور لطابع الحضارة الشرقية لا يستبعد الطابع الأوروبى فقط، وإنما بعينه. وهو حين ما يؤخذ عليه أمين العالم صاحبه لأن تصوره عن الغرب تصور إقصائى فضلاً عن كونه انتقائياً. وهو لا يرى في نزعة التمايز التي يدعو إليها عبد الملك إلا نوعاً من القومية الشوفينية المبينة رغم أنها تتخذ مظهرًا علمياً من حيث المصطلح والمهيج. (ص 218 وعندها ننظر في موقف «العالم» من الدين درسوا التراث دون أن يقدموا مشروعاً بديلاً عن الواقع، تلصق أن العالم قد أتى على جمهورهم العلمى ولك أن شاطر الجمهور مذهبه لقد حدد موطن الإختلاف مع البعض الآخر سواء في مستوى النهج المطبق أو في مستوى النتائج المتوصل إليها. فقد أعاد الجابرى مثلاً على ما دعه باليديولوجية الشوفينية للمصرية، عندما رآه يقسم الفلسفة الإسلامية إلى عقليتين: عقلية شرقية وعقلية غربية، الأولى فارادية سبئية صوفية والثانية رشدية واقعية. لذلك تسامد العالم، وإلى أي حد يمكن القول بهذا الفصيل الحاسم بين الفكر الإسلامى في المشرق والفكر الإسلامى في المغرب؟ لا توجد في هذا التقسيم اللشريقى للتراث الذى يقول به الجابرى تسوياً في الملائمة في تحديد وتحليل الظواهر أو نوعاً من التعميم

التجريدى في تفسير الظواهر؟ (ص 75). والذي لفت انتباه «العالم» و الجابرى، و نحن والتراث، و الجابرى بنظرية طريقة في شأن ضرب الفلسفة العقلية في الإسلام فهو يقول: «إن الفرية العقلية لا ينبغي أن تمزى إلى الغزالي بسبب كتابه «عالمات الفلسفة» وإنما إلى ابن سينا الذى بعد أكبر مكرس للفكر الغربى المظلم الخرافى في الإسلام.» (ص 75)

وإذا كان اعتراض «العالم» على أنونس لمعادته الماركسية، فإن اعتراضه على المروى يعود إلى تبق الماركسية والدعوة إليها ولكن بشكل مثالى وهذا التبق للماركسية كما يرى المروى لا يتم إلا بعد أن نلغى نحن العرب مع تراثنا الفيلسوف: «إن أبحاث الفكر السلى من عيطنا الثقافي يستلزم منا كثيراً من التواضع والرضا بأن نميز عن الغرب ببقائنا فقط لا بخصون ما نقول. وب معترض يقول: «سكن حنيد ثقافتنا تامة لثقافة الغرب ويعيب الأستاذ المروى بخصم. ولكن... إذا كان هذا هو طريق الخلاص، تؤدى بذلك ثمن سينا الطويل وتقهقرنا للتواضع والتابعنا (سبينا) الماركسية قد أهدانا لئنا باعنا للقرية الثقافية الفارغة لقد أضرنا طويلاً، واتجنا قليلاً.» (ص 16). وعند الحسم مع الماضى، تقوم نخبة مثقفة عربية تمهد السبل بدورها للرحلة العلمية من الماركسية بعد القامة الأساس الموضوعى الذى لها.

(ص 66). ولعل في الإشارة السابقة إلى كون الفكر العربى المعاصر انعكاساً للفكر الأوروبى ما يؤيد هذه الدعوة إلى الانفلات الكلى من الأصل والاختراوط في الحضارة الغربية كلياً. وإذا كان اهتمام المروى منصباً أساساً على الفكر العربى الحديث فإن اهتمام حنين مروة قد تركز على القديم وبالذات على العصر الوسيط. وكتابه «النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية» يعده «العالم» بموضوعة كاملة... كما

يقول - ملحمة فكرية تاريخية في حياة الفكر العربي الحديث ، وهي ملحمة تاريخية (ص 82) . ولقد عرض أمين العالم هذا الكتاب بتفصيل جم وقدم بعض الملاحظات المنهجية عليه وهي ملاحظات لا تضع المنهج موضع سؤال ، لكنها تتنقل من ميدان الدقة والتثبت خاصة في ما يتعلق بنمط الإنتاج العربي السائد - أو التوفيق بين العقل والنقل أو بقلبه وأصوله لما لها من أهمية في الصراع الفكري الفلسفي . وهكذا يتضح أن الأرمية المذكورين يتعمق في مجملهم إلى الفكر العقلان والجدل ، لكنهم يتفلسفون في تسويقهم هذا الفكر . ولذلك لا نلصق من جانب العالم خدعة في التعامل معهم ، كما وجدناهم في تعامله مع زكي نجيب محمود أو أنور عبد الحليم .

ولئن كان من عرضنا إليهم سابقاً يتناول - على الساحة الفكرية العربية - وجوداً في الحرفة فإن الذين قدموا مشاريع مبهمة دون أن يكون لهم درس عميق للتراث ، ليسوا أقل شأناً خاصة إذا كانوا على مستوى الرأي العام مسموحي الكلمة بشأن الإسلاميين المجدد أو الاسلاميين المتحسين . ولقد عرض الكتاب الأخضر . والفكرة تارة بشكل مستقل وتارة في إطار تفويم التجربة الناصرية وتارة أخرى في إطار عرض آراء الاسلاميين المجدد أو اليسار الاسلامي في النهضة للزمزم يتلوهما .

نفسى شأن والأخوان المسلمين ، والجماعات الإسلامية الأخرى يرى أمين العالم أن ليس في خطابهم الأيديولوجي أي تجديد لفكر الاسلامي أو أي اجتهاد أخلاق في أمر من أموره . . . إنه رفض انفعالي للوالم ، حل أنه بغير شك يعبر من رفض التمسك والهدونية والفقر والفسق الغربي البليد المستنير ومساسات التبعية وازفة والتسليم . ولكنه رفض سليم طوبى له يعبر عن نفسه بالمرزلة



والاعتزال بتشكيل الجواميع الخائفة الضيقة المتعالية أو بالمهجرة من المجتمع أو داخل المجتمع نفسه أو بالعنف الفردي ، فضلاً عن سيادة روح الغلة التبوية المنصبة التي تنكب روح الجماعة والشورى والإجتهاد بأرأى (ص 267) . أما الاسلاميون الجدد ، وعظهم عادل حسين والبشرى ، فإما يتكبدون على الطابع الاستغلا في بناء النهضة ، وهذا الاستغلا يتم عن الحرب اشتراكياً ، أو راسمالياً ، لكن الأشكال ، حسب « العالم » يكمن في تحديد نوعية السلطة المقترحة التي ستعبر البنية الاقتصادية المستقلة . وما دامت هذه البنية الاقتصادية المقترحة تستمد نطها الاستهلاكي من نمطنا الحضاري ، فإن السؤال الذي يطرح هو ما مدى استغلاية النمط الراسمال الداخلي من النظام الدولي لتقسيم العمل ، وهل بالإمكان القيام بتبئية في غير ظل التبعية المباشرة لهذا النظام ، بالتالي تبئية هامشية مشوهة تامة ؟ أما « الكتاب الأخضر » فقد خصه أمين العالم بتد خاص في إطار تدوة عقدت حوله في العام 1979 في طرابلس . فهو يرى أن « تشكيل الجواميع والمؤتمرات الشعبية البلية إلى تضم ختلف الفئات الشعبية بغير تمييز ، قد يتضمن المفهوم النظري لتدوير القواوق بين الطبقات وحسم الصراع الطبقي سلمياً » (ص 143) . كما إنه يؤخذ « الكتاب الأخضر » على المستنير الحسني من الحزبية والمساكنير الوضعية والجلال التباية باعتبار أن لا سيلاً واحداً

لتحقيق الديمقراطية وإنسا الوسائل والأساليب متنوعة يتنوع الملباسات وعلاقات القوى في هذا البلد أو ذاك . » (ص 145) . وعلى هذا الأساس يؤكد ضرورة حق الاختلاف والتعاود البناء بين التنظيمات سواء تعلق بالفكر الوسطي أو الاجتماعي أو القومي . وقد كرر في مدخله هذا الحق مراراً لما للتجربة الناصرية في إطار الاتحاد الاشتراكي من شبع مع ما يدعو اليه القادري من ضرورة الإنصهار في بوتقة الجوان والمؤتمرات الشعبية إنصهاراً كلياً .

وبعد هذا العرض الموجز والمخل لسائر الآراء حول الفكر الحديث ، يفرض البحث عن رأى أمين العالم بشأن التراث والتجديد نفسه . فهو قد رفض الانتقائية بمفهوم زكي نجيب عمود والخصومة بمفهوم أنور عبد الملك والثقافية المركبة بمفهوم العروى والاستغلاية عن الغرب والأخذ من التراث بمفهوم الاسلاميين المجدد لما هو البديل من ذلك كله ؟ أنه النضام الجماهيري بالمكتفين بالتدوين يقول : « إن طريق الثورة الاجتماعية طريق التحرر والاشتراكية والوحدة القومية الديمقراطية والثورة الثقافية وطريق الأصالة وطريق الخصومة وهو كذلك طريق المصرية والتحديث . » (ص 69) . لكن هذا الكلام الموجز ذا الوجهة الخاطبة قد يحتاج مزيداً من التدقيق يقدمه الكتاب منذ الصفحات الأولى من كتابه عندما يقول : « الموقف من التراث ، لا ينبغي أن يكون موقف الإحياء السلبى ، أو موقف الإستراد البليد ، فضلاً عن أنه لا ينبغي أن يكون موقف الرضف المطلق أو الانتقائية الضيقة إما ينبغي أن يكون موقف النقد التاريخي الشامل ، الذى يتبنى التراث له ، بكل انتقاء ، ويتخذ صفات تاريخياً لنا ، لا مجرد أداة ساعدنا في طرائق العيش ، أنه الوعى النفسى التراث معالج فيها

متصارعة في حياة الناس . . . وأن تنبع هذا الوعى للناس جميعاً : لا : تنصوص أو تحسية : فحسب ، وإنما بتقييمها نقدياً ، نقدياً بمختلف وسائل الإعلام والتعبير والثقافة » (ص 19) .

على أن القول برفض الانتقائية في التراث قد يبدو مجرد شعار لا يتجعب عند الممارسة للتطبيق . وقد وقع أمين العالم فعلاً في التناقض أكثر من مرة إذ أدخل بهذا الجيداً . ففى إطار حديثه عن كيفية مواجهة الثقافة الإمبريالية الصهيونية ، قال : « وإمّا نواجه الثقافة الإمبريالية الصهيونية بتقافة تنطق بلغة التراث العربي الاسلامي الأصيل العظيم . وبكل ما يتجسد به من قيم العقلانية والاستنارة والإبداع والخلق وروح النقد والإجتهاد والتجديد . » (ص 106) . ليس في هذا الكلام ما يعبر عن انتقائية واضحة ، بل هو نفسه في مجال آخر فهو يقول بشأن الإسلام الذى يمثل مصدراً أساسياً من مصادر الثقافة : إن هناك إسلاماً تسوده العقلانية وإسلاماً تسوده الشعوة الصورية إسلاماً يستعمل لتكريس البنية الراسمالية العربية التابعة اقتصادياً ، والإستبداد سياسياً وإسلاماً مستنيراً تعبئه روح الإجتهاد والعقلانية والديموقراطية والمعادلة الاجتماعية . » (ص 132) .

لكن الأمر لا يفت عند حدوده التناقض الداخلي هذا ، بل يتعمد إلى الانتصار على رفع شعار دون تحديد للكيهية التي بها يقع تفيد النقد . فلا يفتى القول مثلاً : « إن التراث كله تراثنا ، فلنحسن إدراكه واستيعابه واستلهامه وكشف حقائقه بطريقة نقدية تاريخية . » (ص 68) . وإمّا الواجب ذكر كيف يتم ذلك . ولعل الانتصار على الشعار هو الذى يوقع في التناقض كما سبق أن وضحت . والتناقض في الحقيقة واقع على هذه الاعتراف بالانتقاء بين عملياً موجود سواء من جانب النهويين القدمين أو السابقين على حد السواء . ولذلك قد

وغير الأسبوعية . (ص 126)
لكن المظان المتعددة التي وجهت
إلى التجربة السوفيتية ما كانت
تكون دون أثر في نفس أمين
العام .

فمتعلما عرض بالتفد
و للكتاب الأخضر ، ولا همتاته
التجارب الحزبية
باليوروقراطية - و الكتاب
الأخضر ، في هذا المجال
لا يميز بين حزب وآخر - اضطر
إلى تأييد هذه النقطة دون ذكر
تجربة الاتحاد السوفيتي مثلا .
فهو يقول : « وتشمل هذه
الاعطال أساسا في وصاية هذه
التشكيلات الحزبية والمجالس
النابية على حركة الجماهير
وفرض إدارتها البيروقراطية
فهذا تصبح هذه الأحزاب
والمجالس - حتى أكثرها تميرا
عن إرادة الجماهير ومصلحتها -
بجهد أدوات للسيطرة السياسية
والاجتماعية والفكرية . (ص
144) . وإن لا يكون هناك
اعتصاف بالاعطال الممكن
حصولا في تجربة ما من التجارب
سوفت بعد من العملية تطلق
عليه الأيديولوجيا التبريرية أيضا
طغيان .

ولعل ما يشير للدخلة هو
التصار أمين العام ، عند الكلام
عن الاشتراكية في بلدان شرقي
أوروبا مع إهمال الصين التي نقل
تجربة مفاديرة إلى الاشتراكية
الطيفية . لكن هذا الإندعاش
سرعان ما يتبدد عندما نعرض في
مرحلتين من الكتاب إلى نقد
عمود حسين ود . أنور عبد
الملك . وكلاهما يتمنى إلى نفس
الانجاء وهو الانجاء الماوى في
الاشتراكية . فيخصوص عمود
حسين يقول (العالم) : « يتجنى
علما ويتنازع على حقيقة الدور
الذي يقوم به الاتحاد السوفيتي في
مساندة الثورات الوطنية
والديموقراطية ، كما يتجنى على
حقيقة ثورة يوليو ، ويسمى
تفسير كثير من حقائقها . أنه
ينظر إلى أحداثها من خلال
مقاييم مجردة غافلة تميز عن
رؤية الصراع الاجتماعي الخي
وحركة تاريخية » (ص 28) .
ومعروف أن عمود حسين هو

اسم مستعار لمفكرين ماركسيين
من مصر ، كتابا اثر خروجهما من
السجن كتابا ضخما سمياه
الصراع الطبقي في مصر من
1945 إلى 1968 ولقد نهجا فيه نهجا
ماويا ماعاديا للسوفييات ، أما أنور
عبد الملك فقد اهتم أمين العام
بأن لذكرو يكاد يكون تردادا
لسياحة وفلسفة ما وتسى تونغ
وعاصمة ألبان مرحلة الثورة
الثقافية ، بل أن شعار ربيع
الشرق التي ستهزم ربيع الغرب
هو شعاره الذي يتخذ منه د .
عبد الملك عنوان كتابه « ربيع
الشرق » والتعبير الرسمى
لشروعها الجماهيرى كله .
(ص 217 . 218) .

ولعلنا بهذا العداء للأكار
ماوتسى تونغ ، نبالغ اذا قلنا
بأننا نتبنى صراعا أجنيبا نحاول
اسقاطه على واقعنا العربى
لندرك ، بمد وضعنا في سباقنا
الفكرى الفنى ، أن الرؤية لدى
الكتاب ، أى كاتب ، لا تتغير
مع مرور الوقت .

وإذا كان لابد من منح إنسان
في البحث ، لملابج تطويعه
لواقع والى إلى استنباطه منه .
صحيح أن جوهر النظرية
الماركسية ، كما يذكر بذلك أمين
العالم د . أنور عبد الملك ، هو
منهج عام لكشف الخصائص
العصية في كل مجال عيى » (ص
27) لكن هذا المنهج النظرى قد
دخلته معطيات . جليلية هي
معطيات تشيطنين ، وهي من
شأنها إن تعدل النظرية تصديلا
بشائى الواقع المعين الجديد .
ولعل في استعمال نتائج العلوم
الاستاتية الحديثة في دراسة الفكر
العربى بعيدا عن الاستقاصات
الأيديولوجية ، ما يمكن من
تصور امثل هذا الفكر ، وإن بدا
مثل هذا المنهج لأمين العام تقليدا
وسليا ولأن في منهج هذا أركان
وعيد الكبير الخطيى اللادين
يدعوان إلى حاكمية استمولوجية
لننظر لا إلى حاكمية أيديولوجية
كما يمكن أن يسمهم باحثين مثل
هذا الهدف .

الحاح الجسد المتهتك

قصص : محمد عبد السلام العمري

نقد وتحليل : مصطفى عبد الغنى

لا نحتاج إلى جهد كبير لنذكر
طبيعة الرؤية في أى عمل قصصى
جديد ، فإذا كان القصص في رحلة
من وحداته يكرر نظام المعاني
المحورى في بقية الوحدات ، فله
يكفى التوقف أمام قصة واحدة ،
لندرك ، بمد وضعنا في سباقنا
الفكرى الفنى ، أن الرؤية لدى
الكتاب ، أى كاتب ، لا تتغير
مع مرور الوقت .

التمنى - لا التفر - يكون
ديدن الكتاب في عمله الفنى
كله .

وخروجنا من الإجمال إلى
التفصيل ، فإن قصة (الحاح
الجسد المتهتك) - ، وهي القصة
التي تأخذ منها مجموعة محمد عبد
السلام العمري اسمها .. هذه
وبين ثبوتها ، لنسردك ، أنها
يمكن ، أن تفسل ، الدلالة
الوحيدة لدى الكاتب ، كما يمكن
أن تفسل ، بالثانية ، الدلالة
الوحيدة لدى جيله كله .

القصة وحدها يمكن أن تعبر
عن سيالقات فكرية وأسلوبية
كاملة .

والقصة هنا ، هي ، (الحاح
الجسد المتهتك) ، تمكس مرتبات
علما كلاما حاشية القاص (بين
عاش ١٩٧٣/٦٧) ، وهو عالم
مثل شرعية حاسة من عالم
السينات في مصر ، هذا العبد
الذى شهد تحاير الأدب الواقعى
من الآن ، قبل ٧٧ ، ثم شهد
كواسير هزيمة ٦٧ (ليس نكسة
فهذا المفهوم خاطئ) (ص ٢٨)
المعاصرة) ، كما أن هذا الطبد

شهد التجلر في مفهوم الذات
للرجة الاجترار والولم في محاولة
للخروج من اطار هذه الهزيمة
وتجاوزها .

وباختصار ، هذه هي الفترة
التي شهدت الحزن السرسدى
الذى لا يتخلو من عزم تحبط وحزم
مرهون بشروط خارجية ، ومن
هنا ، تكونت مفردات هذا العالم
(الموجودى) من جملة رموز
بحال القاص رسمها خلال قصة
واحدة ، وتأثرها خلال عملة
القصصى كله ، على مفردات
ترسم بضمير المتكلم (انظر دالة
الاعتراف) وبخيالات غامضة
(انظر دالة الأسلوب) ، فإذا
بدأ أمام هذه الكلمات :

(عربية مجزرة في احشائي ،
تفضتات دوخان ، تتدلق على
الزبون الوسطى دمال الأرض
ومستعقبات الاسنة ذات الرائحة
العفنة واكرام قدامتها رقبائها
لتسرس المرئ الولود الساد
لشلال الشمس يتسرعون في
ما تبقى من ابخرة مائية في عظامي
الحقة ، قدامى تفوصان في بركة
كبيرة طبها صمغ الرقى مشرب
بصحرس شمس خط
الاستواء ..) (ص ١٠٨ .

وقل هذا العالم الموجودى ،
الحزين ، لا يبقى على الجسد
الملك غير أن أن ينظر إلى بعيد
يصرخ ، يحاول إلى أن يبلغ مسألة
المضى إلى الغير . والغير هنا يبدو
في الصديق أو في الانشى ،
فالصديق والانى ، كلامها ،
رمز واحد للخلاص من هذا

العالم الذي يختلف ذلك الجسد
لذلك ، الروح .

ومن هنا ، فإن الإلحاح خلال
هذا العالم ، ليس غير الإلحاح
للبحث حيثما من صوت قريب
يقذف إليه بطلون النجاة ، يزعجه
جسدياً من هذا الكليوس ، يزعجه
الكليوس ، أو نفسياً من غلواء
الجسد للملك ، فسائق/ال
الكتاب يحيا تجربة وجودية فاسية
على وجدانه تشكل عناصرها كما
سنرى جملة مفردات : كالطفل ،
القرية ، الحزن ، الظهيرة .
على غير ذلك مما يرسم بعد تركيب
هذه المفردات حالة حادة كرسب
إخلاص منها إلا بالحلم ، الحب
الأنساني في أسنى درجاته .

الحلم هنا ليس غير حلم نيل
يسمى إلى تمييز المبررات
المسلوية من الفؤاد وراء الشروق
الذي لا يشترق بعد . وخلف
رسم البد المجهول .

والإلحاح هنا يتخذ شكل
الرغبة الجسدية/التيقن ،
فالتعاون الجرد قد يوحى بذلك
المحسوس ، كسأ أن أخلاف
المجموعة التي جهد الرسام -
مصطفى حسين - أن يلهم عليها
أطار جسد فاره يعطي الرغبة .
قد يوحى - أكثر - بذلك ، غير
أن مراحمة لفصة واحدة من
قصص المجموعة تجزئ بفسير
ذلك .

الإلحاح يتخذ - إذن - شكل
الرغبة النفسية الملحة للمخرج
من كسر (سيزيف) في لحافته
المجمعة أبداً في صورة العذاب
للقيم : الحلم ، القلق ، التوق
للنجاة . . إلى غير ذلك مما يتباب
لحظة سيزيف التصد ، وما يحول
دلالة الإلحاح إلى الرغبة في
الخروج من ربقة الواقع المر ،
وهذه الرغبة الحادة لاتتأخر إذا
تخذت مسارب عديدة في مسارب
التفكير سواء برؤية مبررات
الطريق حوله يعمون سنوداه ،
أو بتفاهة المصور الوسطى
(لاحظ عمق الرمز) وقادتها
التي تسد الطريق أمامه ،
أو حتى ، بالسعدود ، وإيشار
(الاسترجاع) عوجاته القصيرة
السريعة حين يتلمس الصديق
العائب في هذه اللحظة المتعبة

وبرك الطين . . وما إلى ذلك من
المفردات التي تحتاج إلى دراسة
أسلوبية أخرى . لتقرأ الكلمات
الدائمة ، ونحن في (تجوى
الذات) ، يعلو الصوت
البيد :

(أين أنت الآن يا صديقي ؟
هل عندك الآن فكرة عما أعنيه ؟
آه تلك أت . هانذا أرفع ساقى
لأبني الرحلة لتسبب لأصل اليك
في مأواك . . في حاجة أنا اليك
بل ورغبي في الاحتياج اليك الآن
ملحة . أمه اليك يدى لتدفع
فيها ما يحسن على مقاسمة
النكوص ، لا روى متطلبات
الجسد للملك . . لا أقدم الصمغ
الذي يزداد قوة عندما يحس يائى
على وشك أن أقصد حزنون
مقاومى . . لاني أحب ثلثية أن
أستحق ذاك في مقاومى ليرك الطين
لا عوض وقاسوم .) (ص
٢٠٢)

وتسبح دائرة البحث عن قوة
المقاومة التكوّن ، وتزداد رغبة
البحث عن زاد يحول دون الهبوط
إلى القاص ، فيعلم هذا في
الآن/ي الصديقية ، والآن/ي
الآن/ي ، ليهب ذلك برق الحياة
من هذا العالم القائم أو صدق
الرغبة للخروج من الدائرة
المحصنة ، ومن هنا ، فإن صوت
كعب حذاء الآن/ي /الرمز/
الكعب العالي ، الماسح في
صمت الرصيف يحتر إلهامها
مرتقيا موجيا يمت هذه الرغبة
والتوق إليها ، فده الإخلاص ،
حتى لو احتفى هذا الصوت ،
للظل خيال اللحظة الماضية
يداعب عقل القاص ، ويبحث
فيه أحلام الإخلاص .

وهذا الصوت وما يبعثه في
الخيال يظل (معادلا موضوعيا)
للرغبة في النجاة ، هي رغبة
ترتبط - طسوبا - بدرجة
الحلق ، عقل الحلم واستعداده ،
والعيش في ، فالهلم ، يظل -
حتى بعد تلاشي - الأمر الوحيد
الذي يجب الإنسان الطموح
والدافع للاستمرار في المقاومة ،
والجسموح إلى تجاوز اللحظة
الحاضرة : نسمع الترجيع :
.. نرى تسنى أبداً انذائ

تدعة متفرقة لها إيقاعها للعين
المرتبط بالحظة رغبة الحلق .

أن القاص هنا يستمد من
أصوات الحاضر ، أوحى صرير
الماضي قوة يحول بها الخروج من
قبضة اللحظة والاتلات من
جودها .

وقد يكون متأكد أن هذا
الحلم لا يمدون أن يكون بحثا من
قطعة سوداء في ظلام الحجرية
الغامم ، ومع ذلك ، فإن قوة
(المدح) الداخلية في الإنسان
تحول بينه وبين مظارة هذا
المخلوق ، ففي البحث عن شيء
ما غير من الجهد ،
البحث والسعى إليه يماوى
المعمل والأمل إلى الإخلاص
والصمت والأطشاش اليه
يحمل معنى الموت والسكون
اليه .

واذن ، فإن الإيقاع المتصارع
للكعب للتهدى على أسفلت
الرصيف يعطى في حركة الحلم
ويكتف ، وفي لحظة تلاشيها
يصل الابهام بالقاص مبهمة
فيستعيد ليبدأ المدخول - كما
جديد - في دائرة الأتلاش ، فكما
ابتهت هذا الصوت أو تلاشى ،
وكثيرا ما يتعد أو يتلاشى ؛
يزداد الإلحاح ، وتزداد الرغبة في
الركون إلى صوت جديد .

ولأن اللوحة سيريالية ، فإن
خيوط الألوان تتسرب لتزيد
اللامع وتمتعها . . فالرسام -
أو القاص - يحدد رموزه براءة
واقترار ، وعلى سبيل المثال ،
فنحن في أول اللوحة (أو
القصة) نلاحظ أن القاص يشكو
من (تشكبات حادة في بطنه) ،
وتتحول مع مضي الوقت وابتعاد
الأصوات واقتربا إلى شيء أشبه
(بقرصان) أقصد تزيد من درجة
الإلحاح الذي يحمل ، بالتيعة
على يزيد درجة الألم ، وهو ألم ،
مثل كل منحن وحيد ، يستعذب
به بعيدا عن الآخرين ، فالحزن
هنا يتخذ معنى آخر غام ، معنى
يختلف عن حزن الآخرين ،
ويعود ترجيعا لصوت :

.. . القرصات تعمر في
بطنى ، تخسنت بطنى فزادت
القرصات وعندما خرجت من

المعمل دون أن أحكي عن هذا
الشيء السلى يخلو في يسألني
أحد ، فأرتحت جدا لتلك النتيجة
(١٠٦)

وعلى هذا النحو ، تحث كل
الأصوات إلا صوتا واحدا ،
هو ، الإلحاح ، بقصد البحث
عن الحلم الضائع ، الفردوس
المفقود ، ويتحول الإلحاح بعد
فترة إلى صراخ لا يلبث أن يفقد
إثره لأنه يمتد في عمق بئر مهجور
يصل إلى العدم .

ولأن الفنان ضد العدم ،
وضد الركون إلى اليأس ؛ يحول
رد الفعل على القصور الذاتي ،
فلا يجد أمامه غير استعادة الإلحاح
من جديد في هذا العالم الذي
تحول إلى صورة وجودية مثل التي
سبق وأن ألقيناها .

١ - (عريسة مجزرة في
أشحاتي ، تفشيتات وحنان ،
تندفق على رأسي ، التربة نفاضة
حضير القرون الوسطى دمايل
الأرض ومستقعماها . . .)

٢ - (صرخت على
صديقي الذي رأيته من بعيد أن
يأتى إلى ولكنني لم أسمعني كان
واقفا ، قلت بأصلي صوت
ياصديقي ، ألتت نصالي إلى
بسرعة فانا في احتياج اليك ،
لكنني لم أسمعني . . .)

٣ - صرخت .. يا صديقي
في احتياج اليك .. مدني يد
العنود . هات لي عصافرة
الحياة .. انظر إليها .. أبحث
عنها بين الآلاف .. تجرى عيون
الكثيرة إلى الامام . . .)

٤ - صرحت بكل ما أوتيت من
قوة ولكن كانت صرخاتي تنصع
في الزحام (صص ١٠٨ /
١٠٩)

٥ - عريسة مجزرة في
أشحاتي ، تفشيتات وحنان ،
تندفق على رأسي التربة نفاضة
حضير القرون الوسطى دمايل
الأرض ومستقعماها

٤٤
● القلم ● العدد ٨٥
١٠٨
١٥
١٩٨٨

وهل هذا النحو ، فإن الخروج من القصة سياق يقين علاقة جلية مع القصص الأخرى يصل بنا إلى الدلالة البعيدة ففي قصة (ذات الجاد) نلتقي بصورت الغربية بين الإصداق ، في (وليمه تكشف) الا فائدة من شيء في هذا الكون المجنون ، وفي (لماذا لا يكون أنا) عند احساس اللا جدوى في السبعث من الذات ، وفي (لا يتظر) عند مسألة البحث من السراب ، وفي (المفقود) نجسنا أمام المفقود في زخم الحدية ، وفي (صحائف ارث المقدسة) نعال عن اكتشاف لحظة حيث العادات أما في قصة (نقطة سوداء) فنحن أمام النقط التي تتحول إلى نقاط بيزنجر بها هذا العالم حولنا وفي (زمن الأيام الباردة) فنحن أمام تحكم الملك النشائج من جشع الإنسان وطعمه .

يُدهِ انتا هنا ليد وأن نشر إلى إشارة قد تبدو هائرة ، غير أنها تنكسب في سيالها العام ، تنكسب دلالة صلبة ، وهي ، أن القاص ، وإن بدا بحكم البناء الفكري والضمائني ينتمي إلى جيل الستينات ، بكل ما في هذا العالم من جود ووجودية قاذفة ، وبحكم هذه المفردات والعوامل التي لا نستطيع معها إلا تعميق هذا المعنى ، فأن في هذه (الحيلة) ما يشير إلى إنه يختلف عنهم .

جيل الستينات يجعل قنرا هلالا من الحزن والتشاؤم أما الجيل التالي - السبعينات والسبعينات - زاد إلى تجرية الغربية في هذا المجتمع ارادة الفعل الإيجابي .

وإذا كان الأحياء قد نال كثيراً من محن الستينات فإن الذئق الإيجابي هنا حال بين الجيل التالي وبين الركون إلى هذه الحالة وما يمتنا هنا أن القاص يستخدم (كل) مفردات جيل الستينات ، وخاصة ، أن هذه المجموعة تنتمي - زمنياً - إلى هذه الفترة الكلاسيكية من تاريخنا

حقب هزبة ٦٧ مباشرة ، ومع ذلك ، لا نعلم رد الفعل الإيجابي بشكل ما .

القاص يطلق بصياحه في هذا البشر المهجور ، لكنه يصبح السمع ، في الوقت نفسه ، إلى خارج البحر وما ينتمي إليه من يقوى لديه الرغبة الخفية في الافلاخ عن ذلك .

والقاص يجهد طويلاً ليحس حاله الخفية التي يعيش فيها ، لكنه ، وسط كل الأحياء الذي يجيء ، لا يعدم هذا الأحياء للخروج من دائرة البشر للمعوية .

وإذا كان هذا الفعل الإيجابي يصعب أن نعلم خيوطه الخفية المتناثرة في نسج المجموعة ، فانه يتأكد لنا في تلك اللحظة التي نقل فيها بفكرة شعرية كاملة لتكسير ، ونحن مضطرون إلى البتات هذه الفقرة على طولها لتأكيد الإشارة التي توقفتنا عندها :

لعلكم تلتزم أن متى قد برد واعتدل مزاجي فلم أثر لها قدسيتي من أسامة . . . فاستدتم تدوسون صبري بالذمكم ولكن تذكروا أني منذ اللحظة سأردت أن أصل حالي فتروني قويا عسوما لأن أعود إلى التماسع معكم يوم كان مزاجي املس كالزيت الثناها ناهيا كزعب الطير ففقدت لديكم الرمية والأقدام فهي خسريرة لا قدسها المتكسر الا لأصحاب الأتفة والكبرياء .

وعود إلى المجموعة ، نترك ، إن هذا العالم تتمتع فيه الأصوات ، الأصوات المتناثرة الكثيرة في القصة الواحدة ، والأصوات المتناثرة الكثيرة في بقية القصص ، المتناثرة الكثيرة في القصة الواحدة ، والأصوات المتناثرة الكثيرة في بقية القصص ، خارج المجموعة مما يوحى به الشخصيات الفنية ، فإذا علوفنا النظر بتؤدة وفي موضع السباق الجزئي - أو حتى العام - سندرك أن تعدد الأصوات في

هذا العمل يجعل (رمونية) تطلق خسا واحداً ، هو نحن ضياع طفل الغربة/ الرمز في طول الدنية/ الرمز ، يكون حاصل البحث عن الذات المفقودة في هذا الحضم اللامباني هو الصياح الذي يساوي هذا الألاح ويفسره .

والانح هنا يعمل معنى انتاذ هذا الجسد المثلث ولان الرؤية تصب في الشكل وتخرج فيه حتى ليصعب الفصل بينها ، فان خيوط التميز الفني تكمل دائرة الرؤية وتمعها . ومع هذا انتا كارأينا هذا يمتلأ في الرمز الموحى ، كذلك يتخلل في عديد من الظواهر الفنية سواء في موجبات الاسترجاع ودرجات المرونة للقصص من حسمها (الأسلوب) ثم تبعه (الفونجاز) المتوازي) ودلائله وما إلى ذلك .

إن الرؤية التي يحاول القاص إصافها لنا يخلق شديداً في التي تخلف (حالية) الاسترجاع والبداري ، وهو استرجاع لا يأخذ - كما هو الحال في أغلب القصص القصيرة اليوم - موجبة واحدة ، وإنما يأخذ شكل موجبات تصيرية جدا ، كثيرة جدا ، دائرة دائما ، إلى موعسل واحد ، يتمثل ، في هذا السابغ ، المتوازي ، المستمر ، الذي لا يتوقف قط .

إننا في قصة (لا يتظر) حل سبيل للمثال أمام هذا الولوع بالعود الدائم دائما إلى فترات الصبا والشباب من مركز الكهولة ، إن هذا المجد الذي يتأهب للسمر إلى بلده يظل أثناء ذهابه يحتر أشياء كثيرة موحية : سلحفاة المقفولة ، وجسم الفلاحين المتخذه ، جسد المجدد يكر ، السلحفاة تكبر ، يلذب إلى الجيش يخرج منه ، في الصيف يتألى الضفاد من الاسكندرية إلى إشي البارد وتبدأ الرحلة كالبا ، يعود إلى البلد بخصاله لتذكرك الأم ، ونظفها ، بتكسر المثلث والغفر . . إلى غير هذا من الدوائر القصيرة التي ترسم في

فضاء المجير والحمار يهني ببال قربه . . ترسم ملامح الصورة التي لن تشكل قط إلا في غظات النهاية ، والأكثر من هذا يمكن أن تكون النهاية دائرة أخرى ، وإن كانت أكثر اتساعا لتعميق لحظة الألم الوجودي ، وتحين يصل ، بعد شتات الرحلة وتمعها يرى أن الجوى (غريباً) .

إن القاص هنا ، منذ بداية الفصل ، يفسر في تفصيلات دائرة تستعيد ملامح القلق الذي يسيطر عليه ، ومن ثم ، فإن حالة من الأوهى تستيطر على فكرة ليتحول المكان إلى (شيلية) ليس لها علاقة بجغرافيا المكان بآية حال .

والإشارة إلى العناصر الفنية يحتم علينا توجيه العلوم إلى القاص لا يشاره قاسوس لغوي يقتصر كثيرا من المرونة مايدفع به إلى تحميل الأسلوب قدر غير قليل من الغموض ، وهو ما يعود في رأينا إليهم المرونة اللغوية وليس إلى طبيعة التجربة .

فالتجربة مهما تكن من درجة طبيعتها لا يجب أن توشى بكثير من الالفاظ العامة التي لا تقدم في المتن وليس المحاور ، لقد يكون لوجود الحوار العامي المبرر الفني ، أما أن تتحول الالفاظ العامة ، وتكثر في المتن كلفة للتعبير الفني ، فهو أمر لا يمكن تجاوزه بآية حال ، خاصة أن هذه الالفاظ لا يمكن المتور عليها في قواميس اللغة العربية المروعة .

وقد يتورط القاص في مثل هذا النهج من اقتناع مؤاده أن العامة يمكن أن تزيد من درجة (الواقعية) في التعبير أو تقربها إلى القاص ، غير أن هذا يظل محسوبا على القاص ، مكروها من المثقلى ، كما لا يمكن تبريره بطبيعة التجربة (الوجودية) بآية حال .

ولأن جزءاً كبيراً من ثقافة القاص - يحكم مهنته - تنتمي إلى الممارسة المعمارية (هو مهتمس معماري) ، فاستطاع التوقف فقط عند (الرسالة) التي يسعى إلى إيصالها لنا دون التأمل في خصوصية

الشكل ، ففي حالة قاص مثل محمد عبد السلام المصري ، ولو افترضنا - جسداً - أنه راح يستخدم تقنيات فنية منسية (لثقافته الخاصة) أو منته الصلة بها ، فإثنا في هذه الحالة ستتوقف عند مضامين أخرى غير تلك التي سعى لتضمينها في مجموعته .

وعلى هذا النحو ، يمكن لهم الكثير من الظواهر الشكلية التي سعى إليها ، كأن تكون القصة لدبة تحصل بناءً لفظياً ملمساً ، لا يمكن نزع لفظة واحدة من الجدار ولا مهاوي كله ، أو هذا الحرص على اكساب البناء الفني (وهم حرصه على الكلاسيكية) شيئاً جديداً ، فإذا القصة تبدو مغايرة كل المغايرة لغيرها هنا (في قصصه) أو هناك (في قصص أبناء جيله) ، فإن المسحة المماثلة التي تتسلل بشكل خفي فتح الرسالة إطاراً خاصاً بها ، وهو ما يمكن أن يقال أنها من هذا (الغلاش بك) ، الذي سبق وأن أشرنا إليه ، فهذه الدوائر التوافقية يمكن أن تعكس لنا عناصر التشكيل الفني ، ثم هذه السيرية التي تضيء على القصة صانداً خاصاً جداً بما لا تدع مجالاً لشك لتعود صليبه ، وإليها هذا (المونثاق المتوازي) الذي يبدو وواضحاً من التقطيع والتجزؤ والمقابل لا يمكن تجاهله إلى غير ذلك .

وهو إلى السياق الفكري والفني للكتاب يتأكد لنا صعوبة القاص هنا من كتابة قصة تختلف كسل الاختلاف عن قصص جيله ، رغم اشتراكهم في أزمات الميئيد ، وكأنها الحادة (الوجودية) التي عرفها هذا الجيل قبل أكتوبر ١٩٧٣ سنوات .

وهذا يعني ، شيء واحد ، في نهاية المطاف ، أنه ، كما أن القصة المحورية (الخالج الجسد المنكح) يجب لنا دلالة الصياح في بشر مجهور ، كذلك تؤكد لنا العملاقة الحميمية بين الكتابة والكتاب والمثقف بالناكيد . والصياح في بشر مجهور مازلتنا غلوسه منذ انكسارات ٦٧ حتى اليوم .

تاريخ الانتاجتسيا الإيدياوية الروسية حافل بالمأسى : ففيه من سقط في مبارزة ومن مات خريفاً ومن انتحر وهو لم يزل في ربيع العمر ومن قتل على يد عملاء ليصر من القياصرة في المنفى السيبيري ... الخ .

والروس يعتبرون قلة الشعراء قديسين ويعتبرون قلة الشعراء أبغس من قلة المسيح . وقد ثارت شيبه ليهتجراد في الأشهر الأخيرة ضد بلدية المدينة لأنها قررت هدم فندق و "أنيبلير" الأيل للسقوط حيث انتصر الشاعر سيرجي يسنين (١٨٩٥ - ١٩٢٥) .

للكائن الذي يموت في شاعر روسي يتحول على الفور إلى قاص يتوجب قطع يد إن لم يكن رأس من يسه يوه . وعندما اعدم القيصير نيقولا الأول الشاعر الروسي كوندراتي ريليف (١٨٧٥ - ١٨٧٦) ، شملك الغضب كسل الشعب

غيمة في بنطلون وقصائد أخرى

شعر : مايكوفسكي
ترجمة : رفعت سلام

نقد : بشير السباعي

عدم فهم الترجمة الانجليزية في الوقت الذي تعتمد فيه عدم الإشارة إلى اللغة التي ترجم عنها القصائد عما يومه الغاري بأنه قد ترجمها عن الأصل الروسي ! والواقع أن قصيدة واحدة من قصائد المجموعة الخمس عشرة لم تسلم من سوء فهم المترجم للنص الشعري .

يقول مايكوفسكي في قصيدته : إلى سيرجي يسنين : يردد سوينوف كلماتك مضطرب البرة يهلهج صوته تحت شجرة البتولا المنكسرة حزناً

انتحر يسنين في ٢٧ ديسمبر ١٩٢٥ . وكتب مايكوفسكي قصيدته خلال الفترة الممتدة من يناير إلى مارس ١٩٢٦ . ويشير مايكوفسكي في هذه الأبيات إلى أمسية تأبينية جرت للشاعر المنتحر في أحد مسارح موسكو ،

الروسي يبحث أن القيصير قد اضطر إلى التنصل من جريمة اعدام الشاعر زاحيا أنه لم يكن يعلم أن ريليف شاعر ! وربما كان ريليف هو الشاعر الوحيد الذي شق مرتين . فقد سقطت به المشقة في لراء الأول ثم أعيد شقه بعد تثبيت المشقة جيداً !

لكن من المؤكد أن الشاعر المستقبل فلاديمير مايكوفسكي (١٨٩٣ - ١٩٣٠) قد قتل مرتين : المرة الأولى عندما انتحر ، والمرة الثانية عندما اختلعه مترجم مصري ! ومن حسن حظ هذا المترجم أن الشيبه الروسية لا تعرف شيئاً عن ترجمته ! والإكاثت وضعت في ذات الموضع الحرج الذي وضعت فيه بلدية لينتجراد ! لماذا ؟

لقد ترجم رفعت سلام خمس عشرة قصيدة لـ مايكوفسكي عن ترجمة انجليزية وليس عن الأصل الروسي مبدية قدرة فائقة على

أعقبها حفل غني فيها ألفي
الروسى الشهير سوينوف
(١٨٧٢ - ١٩٣٤) . ظهرت
على خشبة المسرح صورة شجرة
برميوزا - بتولا - بيكي رجل
بسيطين ، الذى كان قد قال عن
نفسه فى إحدى قصائده الأخيرة
« أنا آخر شاعر ريفى تعرفه
روسيا » .

لكيف يترجم رفعت سلام
هذه الأبيات ؟ هل تتلوه
بالصبر :

وبكلما نلتك

يشعروا المايسترو سوينوف
وصوته يرتعش

نحت مصفاً للتأنيب المجهشه !
لقد تحولت شجرة البتولا رمز
الريف الروسى الباكىة إلى رجل
آخر شاعر ريفى تعرفه روسيا إلى
مصفاً تأنيب مجهشه !

وبقول ماياكوفسكى - ويحافظ
دوريبان رونشبرج مترجم
القصيدة إلى الإنجليزية على
الأصل وهو لترجم الذى يترجم
رفعت سلام عن ترجمته :

« ورحمك وربكم »
أما رفعت سلام فهو يترجم
على مؤلفيته الشخصية :

« ورحمك وربكم »
يتورط وترتجم ويترجم اسم
مصحفية « نا بوستو - فاسيه »
الصحف لاتترجم - ويكتب
رفعت سلام اسم المصحفية
هكذا : « أون فا بوس »

« وفى قصيدة « وأنت ؟ » يقول
ماياكوفسكى : « قرأت نذاعات
الشفاء الجديدة
« وأنت »

« هل تقدر على حزن مقطوعة
حالة »
« وتتخذاً من مأسورة تصريف المياه
نايا »

« ويترجم رفعت سلام :
« قرأت نذاعات الشفاء البكاه
« وأنت »

« ولا عزت مقطوعة حالة
« مأسورة الصبر يدلا من
« الناي ؟ »

ماياكوفسكى يشير إلى الشفاء
الجديدة الوليدة أما رفعت سلام
فهو يحكم عليها بالسخرس .
وماياكوفسكى حريص على
الإشارة إلى مواسير تصريف المياه



ويترجم المترجم :
« أنا من أذهب لروحاً
مزهراً » !

« وفى قصيدة « المأسورة -
المصحفية لسفلاستير
ماياكوفسكى » ، يقول
ماياكوفسكى :

« وكالة التفنراف الروسية
المرهقة »

« ويترجم :
« وكالة التفنراف الروسية
القلقة »

« هنا تتحول الترجمة إلى إهانة
« ويترجم نفسه لا يترجم والقلقة
لماذا ؟ »

« إن القصيدة نفسها من مجموعة
« ونوافذ روستا » وكالة التفنراف
« الروسية » . « وكان الشاعر من
« أبرز مناضلي روستا . وفى هذه
« القصيدة ، تذكر الشمس الشاعر
« بأن كلا نايبا ، « يؤدى ذات العمل
« الذى يؤديه الآخر . من حيث
« جوهر الأمر . فهو ، إن يعمل فى
« روستا ، يتأصل من أجل انتشار
« النور . وهو يقول والمرهقة ، لأنه
« كان يهبط إلى السفر كل يوم من
« بوشكين إلى موسكو حيث مقرر
« عمله فى روستا . وأما لإهانة
« للشاعر أن ينسب رفعت سلام إلى
« ماياكوفسكى وصف روستا بأنها
« قلقة » .

« ربما كان المترجم يشعر
« بالسخط . ولكن هذا لا يبرر
« إسقاط هذا الشعور على
« ماياكوفسكى ، الذى كان يشعر
« بالفخر دائماً بالعمل فى روستا .

« وفى قصيدة جسر بروكايين
« يشير ماياكوفسكى إلى السكة
« الحديدية فى نيويورك وفى
« يتعرف المرء على القطارات التى
« تزحف مرتجة عليها عندما يسمع
« احتكاكها الخافت بها .

« أما المترجم العربى فقد حول
« السكة الحديدية إلى روافع وجعل
« هذه الروافع تغسل القطارات !
« *** »

« لقد سبق لرفعت سلام أن
« ترجم هفتارات من شعر بوشكين
« (١٧٩٩ - ١٨٣٧) - « من
« الإنجليزية أيضاً وكانت النتيجة
« كارثة وقد عاد ليكرر الترجمة مع
« ماياكوفسكى ، وكانت النتيجة
« كارثة أخرى »

أما رفعت سلام فهو يترجم :
« ايها المواطنون !

« ينسى المترجم العسرى أن
« الروس فى عام ١٩١٥ - لم يكونوا
« مواطنين هنا لم يحدث إلا مع ثورة
« ١٩١٧ .

« وفى قصيدة « إسمعوا !
« يقول الشاعر السبيل :

« « إسمعوا !
« « هل إذا كانت النجوم تنقد
« « كان معنى ذلك أن هذا
« الانقاد

« « ضرورى لأسنان ما
« « أن من الضرورى أن تنقد
« كل مساء

« « فوق سطوح البيوت
« « ولو نجمة واحدة !
« « تجد ذلك فى الترجمة
« العربية :

« « أنصت الآن
« « هل يجب أن يكون ثمة نجوم
« « تومض لشخص ما ،
« « شخص ما يهفو

« « إلى أن فوق سطوح البيوت
« « يجب أن تضيء على الأقل
« « نجمة واحدة

« « وفى قصيدة « دليل الحبيبة
« « بدلاً من رسالة . . . يشير
« « ماياكوفسكى إلى الشاعر المستنيل
« « أ . كروتشينيك ، الذى يترجم .
« « رفعت سلام أسماه إلى
« « «كروشنونيك » ، ويقول
« « ماياكوفسكى :

« « وعداً سوف تسين
« « اننى أنا الذى توجك
« « «واننى أنا الذى كويت بنار
« « الحب روحاً مزهراً »

« بالذات تميزاً لها عن أية مواسير
« أخرى أما رفعت سلام فهو
« لا يعترف بالفوارق بين مختلف
« مواسير التصريف !

« وفى قصيدة « مسحابة فى
« بطلون » المكتوبة خلال الفترة
« الممتدة من ربيع عام ١٩١٤ إلى
« يوليو ١٩١٥ . « وفى كانت تحمل
« فى البداية اسم « الرسول الثالث
« عشر » ، يقول ماياكوفسكى :

« « تعالى من غرفة الاستقبال
« لتتلقى

« « «بازوجبة الموظف
« « الوقور ،

« « «الرقبة مثله قطعة قماش
« « من الباتستا ،

« « «المتسيلة إلى المصعبه
« « «الملككية»

« « «ويترجم رفعت سلام :
« « «هلمو لتتلقى ،

« « «ايها الأتمة - ناو - لناو -
« « فونج »

« « «الملككية الصارمة كما جدار
« « «الهاوية»

« « هنا يتبع رفعت سلام دوريبان
« « رونشبرج ، لكن رونشبرج يترجم
« « للإنجليز . وهذا درس فى عدم
« « صلاحية الترجمة عن لغة ثقالة ،
« « ذلك أن تعبير الأتمة ناو - ناو -
« « نو - فونج - لايعنى شيئاً بالنسبة
« « إلى القارئ العربى . ومن
« « الواضح أن مترجمنا العربى نفسه
« « لم يفهم معناه ، فقلقه كما هو

« « ويخطب ماياكوفسكى الشعب
« « الروس قائلا :
« « ايها السادة !

« « ويترجم رونشبرج :
« « «إبنه وطنى !



مائة عام على ميلاد كاثارين مانسفيلد

إعداد م. ف.

حين قدم الكاتب الأمريكي المعروف جون شتاينبك روايته : « السهر الأحمر » و « ثورتيلاللات » في منتصف الأربعينات . اندمشت النقاد لهذا الشكل الأدبي الجديد الذي يمزج بين فن الرواية وفن القصة القصيرة . حيث يمكن للقارئ أن يقرأ الرواية حسيًا يترامى له ، فلو أنه قرأها كقصص قصيرة لسوف يجدها مجموعته حكايات متفصلة .. إما كمل روائي فهناك وحدة متكاملة تتمثل في الأماكن والأشخاص الذين تتغير مواقعهم بين فصل وآخر .

وقيل وقتها أن شتاينبك ملك الصياغة السروالية في الأدب المعاصر ، ولقد الكثر من الكتاب في العالم . ولنا أن نصنف أن الأديب نجيب محفوظ قد تأثر بهذه الصياغات في رواياته الأخيرة مثلاً فعل في « لاريا » و « حديث الصباح والمساء » .

لكن كاثارين مانسفيلد سبقت شتاينبك بعشرات السنين لدرجة أن الكثير من النقاد قد تصور أن روايتها « بنسبون الماء » هي مجموعته من القصص . وقيل أن الكتابة اللبائية هي عظمية في فن الانصوفة عنها في الفن الروائي رغم أنها لم تنتشر سوى مجموعة قليلة من القصص القصيرة .

وإذا كان المثقفون والنقاد سيحتفلون بالذكرى المئوية لميلاد كاثارين في شهر أكتوبر القادم بإصدار مجموعة جديدة من الكتب حول حياة وأدب الكاتب . فلاشك أنه سيتم إعادة طبع أو إصدار تلك الدراسات التي نشرت منذ أربعة أعوام بمناسبة الاحتفال بمرور ستين عاماً على وفاتها .. أي أن الكثيرين يتهمزون الفرصة دائماً لإعادة الاحتفال بكاثارين وأحياء تراثها رغم قلتها .

وكاثارين مانسفيلد هي إحدى الكتابيات التي يمكن أن نجد العديد من البحوث عنها في أي مكتبته .. وصفحات هذه البحوث بالطبع أكثر بكثير من عدد الصفحات التي قامت بإدراجها خلال سنوات عمرها القصير . ومن هذه الكتب مثلاً : « حياة كاتسبرين مانسفيلد » .. لانتون بيرت ، و « مذكرات كاثارين مانسفيلد » و « حكايات كاثارين » . وتقول مجلة لوفويل ليرير أن الكتابات التي تنتمي إلى الكتابات اللاتي عشن سنوات قليلة وتركن بصمات مؤثرة بعد ما نحن . ولعل المجلة كانت تخصصت الأدباء كرجال ونساء وليس نسوة فقط .. لأن لكاثارين نفس الأهمية التي تتمتع بها الإنجليزية جورج بيوت .

ولدت كاثارين في ١٤ أكتوبر عام ١٨٨٨ بمدينة بولنجتون بنسوللندة . اسمها كاتلين بيشام . تركت نيوزلندة مرتين كي تعيش في أجواء بعضا من الاستشفاء من المرض الذي أصابها . ول مثل هذه الأجواء صنعت روايتها « فن بنسبون الماء » وسوف نرى أن الكاتبة مشغولة بعالم المصحات ونصفه وصفاً دقيقاً من خلال النماذج البشرية التي قابلتها هناك . بل وفي نفس المدينة التي توجد بها هذه المصحة . فقد عاشت كاثارين مربية سنوات طويلة من عمرها تعاني من آلام مرض الدرن الرئوي حيث أن عليها في إحدى المصحات الفرنسية بفرنسا في ١٩ يناير عام ١٩٢٣ .. تزوجت مرتين . كان زوجها الثاني هو الكاتب والنقاد جون ميلتون موري الذي زامته أثناء دراستها في الجامعة وشاركتها في إنشاء مجلة أهدته كتاباً بعنوان « تحريرها في الجامعة » . وما لبث أن انفردا ليطلقيا مرة أخرى ويتزوجان كي يفرقا مرة أخرى إلى الأبد .. وبعد أن ماتت قام موري بجمع أعمال وتراث زوجته . وقام بترجمة حياتها في كتاب يعد من أهم الكتب التي قدمت من الكاتب .

صدرت روايتها الأولى عام ١٩١١ تحت عنوان في بنسبون المان وفي عام ١٩١٨ نشرت روايتها الثانية أنا لا أنكلم اللغة الفرنسية . . ثم و السعادة عام ١٩٢٠ والتي كانت سبباً في إحداث شهرتها الكبيرة . أما آخر أعمالها فهو حارس الحديق عام ١٩٢٢ . وقد تأثرت كاترين بسلوب انطون تشيخوف . كما تأثر بها الكثير من الكتاب في مجال القصة القصيرة والرواية في الممان . خاصة في استعمال اللحظة الحرجة كمصدر أساسي لتكبير الحدث .

وترى كاترين أن الفن ليس سبباً أسود يمزق الواقع من المجتمع ولكنه ورقة من الشفاف تكشف كل تفاصيل ما تحبها . وكاترين هي نموذج واضح لأدب جيد كان يمكن أن يندثر نتيجة لقلته . إلا أن الدور الذي قام به زوجها في تاريخ سيره حياتها وتحليل أدبها استطاع أن يثبتها في أهميتها . فيقول في كتابه أنا مانسفيلد قد استطاعت أن تقدم للمان تلايمد نجيهاً في فن القصة وعلى رأسهم فرجينيا وولف . وأن الكاتب الأنجليزى المعروف د. ه. لوداس قد تأثر بها بقدم روايته و نساء عاشقات و ينس الشكل الذي ابتدعه كاترين مانسفيلد .

وتدور أحداث رواية في بنسبون المان في إحدى المدن الألمانية الصغيرة تسمى استطعات الراوية وهي نفسها كاترين مانسفيلد دون أن تشير إلى اسمها أن تجعلنا نتوغل . ليس في أصنام المكان وإنما داخل نماذج أولية عاشت معها والتقت بها داخل البنسبون . وأيضاً في المدينة الألمانية الصغيرة . وكما سنرى فإن هناك فصولاً كامله لا تدور داخل البنسبون . وكأنه القرية الألمانية هذه أو المدينة الصغيرة . أو لعلها لمانيا كلها قد أصبحت بنسبوناً صغيراً للسيدة كاترين .

واكثر النماذج الانسانية التي صورت للمؤلفة هم من النساء . لذا فنحن أمام أدب نسائي قبل

ظهور الحركة النسائية بسنوات . حق شخصيات الرجال فاما تلعب دوراً ثانوياً هامشياً . رغم أن الرجل مخلوق هام لا يمكن الاستغناء عنه .

لنأخذ أولاً صوت المرأة هنا . نحن أمام مجموعة من النساء المتباينات . لكن الكاتبة تصبغ على بطلاتها سمات كاريكاتورية . كمنسوخ تلك الفتاة ابنة الحائك التي تراقب ابنه البارونه في الصحة وتدعى انها اخت البارونه . انها غموض كاريكاتورى لما يمكن أن تفعل امرأة أو فتاة تحاول أن تحظى باعجاب الرجال من حولها . فهي منذ دخولها البنسبون تبدو متكلمة . تطلب المزيد من الكلام واللميح تصرف كاتبة طبقة عالية . شغوفة بذلك الشاعر الذي يجمل لها الكتب أثناء تحوالة . تبدو رقيقة وهي تستمع إلى أشعاره . يلتفت

الرجال حولها فيرضون غرورها المؤقت . الطالب القديم من يون . والشاعر الذى ينظم قصائده .

وفي مقابل هذه الفتاة تقدم كاترين نموذجاً آخر تسميه والسيدة الراقية . ولا تذكر لنا شيئاً من اسمها الحقيقي . ملها فعلت كثيراً مع بعض بطلاتها مثل و الطفلة المتعبة . انها امرأة رقيقة . أو هكذا تلح بكلامها أثناء رحلتها مع مجموعة من زلاء البنسبون في العلية . انها تدهى أشياء كثيرة بعضها غير صادق . وهي تقوم بوضع كتاب وتعيش حياة فكرية سلمية : و كان عقل خلال السنوات الماضية اشبه بخلية نحل . وخاصة الأشهر الثلاثة الأخيرة . انسكت المياه فوق روعي فبدأت أكتب كل يوم دون توقف حتى ساعة متأخرة من الليل . كنت أكتشف دالياً أشياء جديدة في نفسى حين تضرب

الأفكار شفاف قلبى بطريقة تمسكنى غير قادرة على كتمانها

وهذه السيدة الراقية - كما ذكرنا - توفت كتاباً . انه رواية حول امرأة معاصرة لعلها امرأة راقية ملها . وتقول عن روايتها انها عمل غلطى وأن لى امرأة راقية يمكنها أن تجد في هذه الرواية ضالتها . وانها ليست سوى إحدى المخلوقات العنيفة تضع اجنتها الحشة تحت أشياء قوية يمكن أن تحمها .

ومقابل هذه السيدة الراقية التي تفر من الدنيا الكاتبة وبعض من النساء اللان يحلن بها . فهناك امرأتان هربتا من الزوال في آخر لحظة . وهاتان المرأتان ليستا من نزيلات البنسبون . ولكنهما تقيمان في المدينة . الأولى قولاً التي تعيش في غرفة صغيرة حقيرة لا تتكلم تقودا . وهي بالتالى لا تستطيع أن تدفع أيجار الغرفة التي تعيش فيها .

وتبدو نسوية كاترين أيضاً من خلال الحديث الذى يدر بين السيدة فيشر وبين الراوية .

هل أنت متزوجة ؟
هزت رأسى بالإيجاب .
أذن أين زوجك يا طلاقى

العزيب ؟
انه ريان سفينة ، و دائم السفر والبحث من المخاطر .

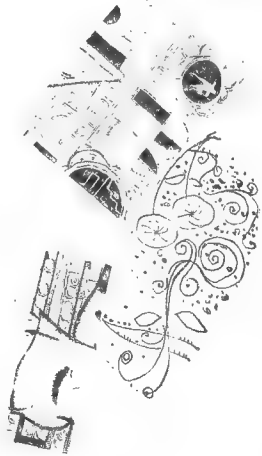
كيف تتركينه هكذا ؟
شباب واندفاع .

والحوار بين السيدة فيشر والراوية هو حوار مع امرأة تؤمن بالاستقرار الاجتماعى وأخرى ترى ان ثروة المرأة في حريتها .

تقول السيدة فيشر : و لا يوجد شيء يجعل امرأة تترك نفسها نجياً من رجل . خاصة اذا كانت متزوجة . وتعلمنا ان تعمل على جذب انتباه الآخرين . . .

وتقول الراوية على لسانها . . .

وشعرت ان على أن أخلق هذا الزوج المثالى كي أصنع على أرضاء السيدة فيشر . كي تغدو بين أصابعها لعبة جديدة وشخصية رائعة . وأن أكف من ان أحمل نفسى جالسة فوق صخرة ورقت بعض البنات



المالية في شمري . وانتظر هذه السفينة الخيالية التي تحمل كل النساء وبومها . ويشعر من تلك الرغبات بجمرة ما يجري فوق سطحها . وأرى نفسي ادفع عربة تحمل طفلا . وأن أخطب الأزارل التي تنفص ملابس زوجي ...

وهذه السيارات هي قفصا احساسا للتنبؤ . وعند مطالعة الروايات التي كتبتها للكاتبات المؤشرات بالنسوية . فالتنا سجد مثل هذه العبارات تملأ رواياتهن .

أما « الطفلة التنبؤ » فهي نموذج إنسان رائع يحاول كارتير ماتسفيد أن تتعاطف معه بكل ما يمكن من خلال مجموعها حل جو الأسرة . فهي فتاة صغيرة تعمل في منزل سماء بالأطفال والتزمت . تعلم يعلم ذابل الطرف . كما يقول أحد شعراء هذه الرواية في فصل آخر . ترى نفسها سير فوق طريق صخري لا يؤدي إلى مكان . ولا أحد يسير فيه .

وهذا الحلم يتحقق ليلاً فقط . أو لعله في دقائق صغيرة من يومها الطويل . الأطفال يملأون المنزل صراخاً . صاخبة ذلك الوليد الصغير . وهناك وليد آخر قادم في الطريق عليها أن تقوم بكل أعمال المنزل في كل الأوقات .

وحين تضغط عليها الظروف وتشتد تجد نفسها قد بدأها نحو الصغير تحفقه كي يتخلص من صراخه ولتجد نفسها فوق الطريق الأبيض الطويل . وهناك فتاة أشبه بالطفلة التنبؤ . تعمل في حانة ليمان . . وعليها أن تقوم بخدمة منزل سيدنا صاحب الحانة . وتقوم بالعمل كسائفة في الحانة . عليها أن تقوم بأعمال التزيين وتنظيف المطبخ . . وحمل أدوات عديدة من الأطباق والفناجين للزوركة من الليلة السابقة . ووسط هذا الجو المرء بالمعمل ولكن هناك شاب يماول أن يوباها وأن يطلابها بها لكنها ترفض .

أما العلاقة الراحلة التي صورها الكاتب حول الأجواء السرية فهي التي تعيشها السيدة برشمناشير مع زوجها موظف البريد الذي أصبحها حضور حفل زفاف وحشد عودتها إلى المنزل بعد قضاء ليلة راقية تذكر أيام صباها ويلة زفافها الأول . . لقد أصبحت امرأة بدتة تجد أعمال المنزل وتطويز ملابس الزوج . ورتق أزار

وعمليات الولاد موجودة كثيراً في رواية كاتيرين ماتسفيد . ولكن المعاناة التي يعانيها تدرسيان من أجل عملية الولادة التي تقوم بها زوجته هي أبرز عمليات السولادة في الرواية . . هذه العملية التي ما عانتها الكاتبة أبداً وتحملت عنها من خلال مسلمات الآخرين . فالتدريس هو النموذج الرجولي الواضح في هذه الرواية . . وهو يكاد يكون البطل الرجل من خلال فصل في هذه الرواية فهو يقوم باستدعاء الطبيب الذي يسخر منه ويقتن خلق الترتب لديه . وسط ليلة مشحونة بالقلق والرياح الشديدة والاضطرابات . وبعد أن تتم عملية الولادة ينفذ :

« يا أمي . لا يستطيع أحد أن يتهمني في أن أجرب الطلاء »
عن مجلة « حدث الحميم »
٢ - كيزة مراد

حكاية . . الأميرة التركية الميتة لا يزال كتاب « فيها يخص الأميرة الميتة » يتصدر قوائم المبيعات في فرنسا منذ أكثر من ثمانية أشهر أو بالأحرى منذ صدوره في يونيو الماضي . رغم مشات الرباب التي صدرت في تلك الفترة . وحقق بعضها مكانة طيبة في دنيا الجوائز الأدبية . إلا أن الرواية التي كتبها الأميرة التركية السابقة كيزة مراد قد ظلت طوال هذه الفترة فوق قمة المبيعات دون مناس أخر .

نحن إذن أمام كتاب ظاهرة من نواح عديدة . فزعم انه الكتاب الأول مؤلفته . إلا أن صلق التعبير وبساطة الأسلوب

قد دلع بالكتاب إلى أعلى قائمة المبيعات من ناحية . وإلى ترجمته في هذه الفترة القصيرة إلى خمس عشر لغة عالمية من بينها اللغة التركية ولغة الصرب في يوغسلافيا فضلا عن الإيطالية والألمانية والإنجليزية وغيرها من اللغات . وفي كل البلاد التي ترجمت إلى لغتها هذه الرواية حققت « الأميرة الميتة » أيضا مكانة طيبة في قائمة المبيعات .

ومن أهم ما قيل عن هذه الرواية ما ذكره جان لوى باستيد أنه « عندما يمر الواقع . ويصبح حدثاً من الماضي . فإن الخيال يرصد ريشته المتأخرة . ولا يمكن له أن يتدخل في ملاحه . ولكن تحت سحر القلم . تعيش ثلاث حكايات درامية قوية حول الشرق . ففي هذه الرواية الذاتية البسيطة . يبرز الفن المثنى والتركي بعيدا عن الكتابة السليحية . عن خلال حكاية قرن كامل من المصادات والعلاقات الحساسة وسوء التفاهم اشتلازم مع ظروف عديدة . في نفس الوقت فالتنا تجد المؤلفة قد جتبت نفسها الوقوع في شرك السياسة وفجعت لنا أفقا آخرى »

أما جيل بودولفسكي فيقول في مجلة لوبوان ١ يناير ١٩٨٨ إن كيزة مراد قد صنعت حكاية خيالية جميلة من نسج وقائع دارت في الواقع . وقد ساعدنا حل ذلك أنها تتحدث عن أمها . فهي سليله السلطان مراد الخامس الذي لا يحكم سوى شهرين في أواخر عهد الدولة العثمانية . كما أنها أيضا ابنة مراهجاً هندي ترك بلاده إلى أوروبا وهو في الحفامة والثلاثين .

ولدت كيزة مراد في أحد الفنادق السورية حيث كانت تقيم أمها . ثم انتقلت بها أمها إلى باريس عندما كانت وائمة الاحتلا الأتالي . وبعد أن جلت أمها وضعت بين يدي أحدي الروايات التي تولت تربيتها في الدير . درست علم النفس بجامعة السوربون . اعتنقت للمعجب التروتسكي إبان الستينات . وعملت مفضية

جوية في شركة الطيران الهندية . ثم عملت باحثة توليق في المكتبة القومية بفرنسا . والتقت لبعض الوقت بمجلة لوبوليفر أوبسرفاتور . وعاشت مراسلة صحفية هذه المجلة في مدينة القاهرة لمدة عامين . وهي الفترة التي عكفت فيها على كتابة روايتها .

وقد ساعدت هذه الوظائف المتعددة التي تقلدها كيزة أن تبتع بجديرة عن تاريخ اسرهما التركية والمغربية . واستقت مصادرها من مكاتب عديدة في استانبول والقاهرة وباريس . بكل سمات روايتها مصادرة . ما في الكلمة من معنى . . وهي رواية ضخمة الحجم يزيد عدد صفحاتها عن الستمائة .

بطلة هذه الرواية هي الأميرة سلمى التركية . وهي سليله لأسرة حكمت طيلة قرون عالما واسما رحيا . أمته من مصر جنوبيا حتى مقدونيا غربا . وأما هي السلطنة عديجة عالتت ربع قرن بأكملها مع أبيها في الثني بعد أن حاول هذا الأب الاستيلاء على السلطة من أخيه . من المظي بالنسبة لسلمى جزءا من

الميراث التي توارثته من أمها . وكان مقدرا لها أن تولد في مظى حتى وإن نذهب إليه . فقد كان الموضوع المحبب في حكاياها السلطنة عديجة لابنتها . وعندما عاد السلطان مراد من منفاه لم يحكم البلاد سوى شهرين فقط . فها ليث لمصطفى كمال أتاتورك أن استولى على السلطة . فهربت الأميرة الحاكمة خارج البلاد . . ووجدت سلمى نفسها مع أمها في مدينة بيروت بليتان . فكانا من متنى إلى آخر دون انتظار ول لينشان تملمت سلمى سلمى المصطفى الحققي للحزن . . وشمرت بالألم يسرى بين وجدان المراد اسرهما . فكان الملل صديقا دائما لها . . كما كان منها إلا أن تمرت على كل شيء حوها . . فلم يعجبها القيد الذي ضرب حول المرأة الشرقية التي تحبس نفسها في ستار داكنة لا تفقا منها لرؤية المسالم من حوها . . وسعت سلمى الصغيرة للهرب من هذه

القبود الحزيرية بكل ما لديها من قسوى . . . وعلمنا لم تستطع وافقت على الزواج من الأمير اغندى بدر البدر . . . وهو رجل تعلم في برصانيا . . . وسيم . . . وجذاب . . . ولكنها فوجئت به مثل كل رجل شرقي . . . خاصة عندما اصططها معه إلى الحشد . . . وهناك خلع بدر البدر كل ما تعلمه في أوروبا . . . وكشف عن وجهه القاسى الجليد . . . فكان وجود سلمى هناك بمثابة النقي الثالث . . . فعلمها أن تصرف كأميرة من أميرات القليلة وليلة . . . وزادت حدة احساسها بالافتراق . . . وعندما حلت طليط من زوجها . . . أن تسافر إلى باريس . . . وهناك كان عليها أن تتردى للسرى الخسدى وأن تلقى النظرات المتصالة من ميون الآخرين . . .

ولقت الأميرة سلمى منذ طفولتها أذن في حيرة المراهقة المتنازع بين حضرات متعددة . . . فهي شرغب أن تكون كسلطانة مستظلا . . . وأن تكون عبيوة من الآخرين . . . ورغم ميلها إلى الترحيم من التقاليد الشرقية . . . إلا أن سلمى - كما تقول أيتها المؤلفة كينزة مسرد - تلقى الأجواء الإسلامية التي تربت فيها . . . وتؤمن بالسلادة التي سارت حل هذبا . . . ووجدتها في الحشد . . . لكنها في نفس الوقت معجبة بنمط الحياة في المملكة المتحدة . . . أو كما تقول المؤلفة أبوها - كان صديقا لملها غنادى . . . ومع ذلك فلم ينس يوما حقوق المهنة المسلمين . . . وأنهم قلمهم أن تكون من كملهم الطيبة في الدولة الهنكية الجديدة التي كان يناهض الجميع من أجل استيلائها . . . وترى المؤلفة أن غنادى كان مندوبا متعصبا وأنه لم يكن عادلا قط تجاه حقوق المسلمين رغم حبه الشديد لبلاد . . .

وقد قامت المؤلفة بتأريخ الشرق الأوسط من خلال رواياتها . . . فأفردت صفحات طويلة تتحدث فيه عن الانقلاب الذي قام به مصطفى كمال أتاتورك من أجل إقامة تركيا مصنوعة على النظم الأوروبية . . . ثم

تحدثت عن ثورة الدروز ضد الاحتلال الفرنسي في لبنان . . . وعن التمرد للفق الذي زعمه غنادى ضد الاستعمار البريطاني . . . وبينما هنا أن ترى كيف وصفت كينزة مسرد هذا العالم في الفصل الخاص بأتاتورك ونهاية الامبراطورية العثمانية . . . بالاسى . . . كان مزاج سلمى معتلا . . . لقد احتفلت بعيد ميلادها الثامن عشر . . . انه أكثر الأيام سوادوية في حياتها . . . ومن بين الهدايا العديدة التي جمعها في غرفتها . . . حشرت على صندوق كبير . . . أشبه بذلك الذي كانت امها تجمع ليه سلايسها في اسرارها . . . رفعت الفغطا وهي تغلق عينيها . . . ثم فتحتها . . . فوجدت شراريفا من الحرير التركي وسترنا من الموسلين . . . احست برقيتها تحت ويدوها . . . تسال . . . أدارت رأسها رغم مقاومة اخذتها التي هنتها هذه المشايبة . . . ولفشت أن تحاول الخروج من هذا السجن المحكم . . .

ول صفحات أخرى : . . . وسمعت سلمى تصال : هل هناك أكثر من سلطان ؟ وماذا يعنى هذا ؟ فللأبد ليس بباريس ويمكن لكل شخص أن يفعل ما يحلو له . . . مستحيل أن يحكم مصطفى كمال البلاد ؟ لكنها تأمل أن يأتى البهار . . . فلو أصبح مصطفى كمال سلطانا . . . فلن يضطر إلى إحياء تلك الشرافيف . . . فزوجته لطيفة هارون لم ترتبها قط . . . وكذلك صديقتها حيلة أيب . . . ولا بد من النساء اللاتي يعجبنا . . . ابن نساء متبرجات يرتدين ما يشئن من سلايس عند الخروج من الدار . . .

وبدأت سلمى في التحقق من صحة الأتياء التي ردها أبوها . . . وتحت أن يكون أبوها هو سلطان تركيا وليس كمال باشا الذي لعله أصبح سيد البلاد . . . شعرت باليقين لأن امراء العائلة لن يصيحوا سلاطين . . . ولن يكونوا من يملقونه . . . لقد خاب ظن العم فؤاد والعم وعد . . . وأيضا همتها سيدة . . . شعرت سلمى بالرغبة

في الضحك . . . فسوف تصاب ابنة عمها بالرهب . . . ومنذ أن تولي أيوما مقاليد الحكم وهي تتوقف عن التلغ في حرف الرأه . . . لقد اجادت سلمى التلغ الفرنسية التي تعلمتها من عندها السلطنة فراسة . . . وبدأت تكتب حكايات نساء البلاط التيللات اللاتي تران عن في حفلات الاستقبال ولا تصرف لمانا لا تلغ مثلهن في حرف الرأه . . . ربما ستطو حرف الزاء يوما على أن سبن وعند هذا الحسد سوف يعترف الجميع بليلاتها ولقائنها الفرنسية . . .

سافرت الأميرة سلمى وهي حامل في ابنتها إلى أوروبا في عام ١٩٣٩ . . . وقبل انقلاع الحرب بأشهر قليلة . . . وهناك التقى بأحد الجنود الأمريكيين . . . كان معجبا

بالممثل كارى جرانت . . . وعشقه شمره مثليا بفعل . . . وصورت أن أبواب الجنة قد فتحت امامها . . . وكانت ان تتلقى به . . . لئلا أن شعرت بابنتها تتحرك في بطنها . . . ولم تستمر العلاقة سوى أيام قليلة . . . حيث أصعبت الحرب وكان على الأمريكيين أن يغادروا فرنسا عائلتي إلى بلادهم . . . وذبحت سلمى إلى احد الضائق في سوريا كي تلد ابنتها . . . ولم يكن إلى جوارها سوى خادمتها الأمية . . . وقد تمت سلمى كثيرا أثناء ولادها . . . وعقب الولادة تزفت الكثير من الدماء . . . ثم لاقت رجا . . .

وتقول كينزة مراد أن أمها قد دلت في مقابر المسلمين بباريس في أول شهر يناير من عام ١٩٤١ . . . كانت المدينة آنذاك تزرج تحت الاحتلال الألمانى . . . وقد ماتت أمها - سليلة الأمراء السلاطين - معمنة في المدينة الضخمة . . . ولم تكن قد تعلمت الثلاثين من عمرها . . . ماتت حاملة معها ذكريات ستة قرون من السلطة والعرش والملجد . . . لم تحتمس المرأة أجواء باريس الباردة . . . وكانت امرأة شدة فكان الحمل ثقيلا عليها . . . وأصابتها التهاب روى حاد عقب أن ولست أيتها كينزة التي اغترلت اسمها بنفسها . . . لم يلق

بجائتها سوى خادمتها . . . التي حضرت الجسزة وظلت تبكى لكون القبرة أيام طويلة لا تبارح لفكان . . . لدرجة أنها نمت السفلة الصغيرة السراقة في الفتق بلا طعام أو شراب . . . التي فلا تجد من يسعها . . . وتصرخ فتندد الأذان من معرفة مكان . . . وكأها بدورها نعى أمها لثلاثة أيام كاملة لم يقرب منها بشر . . . إلى أن سالت المقابر امرأة طيبة هي زوجة السفير السويسرى في باريس . . . فولت انقاذ الصغيرة . . . واهتمت برعايتها فلرسلتها ليا بعد إلى احدى الرعايات تتولى رعايتها . . .

هذه هي حكاية الرواية التي تنصدر البيمات الآن في كتابة أوروبا منذ عدة اشهر . . . وهي كما سبق وشرنا الرواية الأولى التي كتبها مؤلفتها . . . والغريب أنه رغم نجاح هذه الرواية على كافة المستويات إلا أنها لم تزل جالزة اجبية من الجوانب المتعددة التي منحت في شهر نوفمبر الماضى من مختلف الأكاديميات للمروعة . . . وتقول الكاتبة في سؤال لها حول مشايرها الجديدة : . . . وليس لدي مشاير جديدة . . . فانا لا اعتبر نفسى ككاتبة . . . ولكن اردت أكرم كى فكيت هذه الرواية . . . وقد أصبحت الكتابة بالنسبة لى بمثابة فيروس أصابى حيت . . .

ولاشك أن هذه أهمية كانت بالغة الفروان بالنسبة لكينزة مراد . . . فمن يمكن من استخدام ادواته الجلمدة وتحولها إلى مادة فنية مليئة بالحق . . . بلاشك فهو فنان كبير . . . وقد جمعت كينزة الكثير من أمها . . . فالت أفراد عائلتها عن أمها . . . ومن سائلها . . . وراحت تبحث في الكتب وقى التاريخ وجمعت مادة كثيرة طوال سنوات البحث الطويلة . . . وقرأت هذه لمانا ثم استوعبتها ولقنها جاني . . . ثم راحت تجرله . . . الواحدة وراء الأخرى . . . كي تقدم أحلى الحكايات من الأميرة الميتة . . . أو لفانل فانيا إحدى أبطالها اللال مشن في زمن لا ينتمى إلى الف ليلة وليلة . . .

عن مجلة «لوتويل أوغستور»



السكون هو المميز لعالم المقولات ، وقد اتخذ أرسطو من الحركة نقطة بداية لتفسيره للعالم ، ومداخلها أساسيا إلى تحليل كل ظواهره . وحين ظهرت الأفكار الآلية الحديثة في الفلسفة ، كان من الطبيعي أن تتخذ الحركة أساسا لتفسير الحوادث الكونية ، سواء منها المادي أو الروحي .

ولكن هل تكفي فكرة الحركة لتعريف الإيقاع تمريفاً جامعاً يوضح طبيعته أيضاً كاملاً ؟ الحق أن الحركة وحدها ، لا تكفي وحدها للكشف عن معناه ، إذ أن الإيقاع ليس حركة فحسب ، بل هو نوع من الحركة . ولا يمكن أن يكون الانسياب المتدفق دون ضبط أو تنظيم هو الذي يمثل الطبيعة الكامنة للإيقاع ، وهل ذلك فلا بد من إضافة فكرة التنظيم لكي يزداد الإيقاع وضوحاً في الأذهان . وأفضل وسيلة لتعريف الإيقاع هي التي تجمع بين عنصر الحركة والتنظيم معاً ؛ بحيث تكون الحركة تمهيداً عن العنصر المادي أو الحسي من عصره الذهني أو الروحي وهذا المعنى يكون الإيقاع جامعاً بين المادة والروح في مركب واحد أو بين المجال العضوي والبيولوجي من جهة ، والمجال الذهني الهندسي من جهة أخرى في توافق وانسجام . فالإيقاع في أساسه حركة ولكنها حركة يسيطر عليها التنظيم أي أن الإيقاع قوامه الحركة والتنظيم .

العلاقة بين الموسيقى والشعر

تتميز الموسيقى بأنها هي الفن الزمان بالمعنى الصحيح فالزمان عنصر أساسي في تحديد طبيعة الإيقاع الموسيقي ، وهو القالب الذي يصاغ فيه المصنوع بدوره . ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقى بلا زمان ودون ذاكرة . ففهم الموسيقى يقتضي أساساً أن يكون لدى المرء حدساً من الذاكرة يتيح له أن يجمع لحظاتها

ويتعرض الكاتب بعض الترميزات التي اقترحت للإيقاع الموسيقي على التخصيص لكي يستشف منها أهم العناصر التي يتألف منها : كانت أقدم الترميزات التي قدمها إيلسا فلاسقة اليونان للإيقاع تدور حول فكرة (الحركة) فشيء مع الأصل الاشتقاقي للفظ . فالإيقاعات قادرة على أن تغير أحوال النفس البشرية ، لأنها في أصلها حركات ، شأنها شأن الأعمال التي يقوم بها الإنسان . وقد تحدث الفلاسفة عن الإيقاع على نحو يوحى بأنه يعتمد أساساً على الحركة فقال : « إنك تستطيع أن تغير الإيقاع في تحريك الطيور ، وفي نبض العروق وعطوبات الرقص ، ومقاطع الكلام » . وتحدث أوقستين عن الإيقاع فوصفه بأنه « فن الحركات الجيدة » . لذلك فإن كثيراً من علماء النفس في العصر الحديث أرجعوا الإيقاع إلى مصدر حركي . فقال النفس (غولت) يرد الإيقاع إلى النفس ، (دي هان) يرد إلى نبض القلب ، (بوش) يربطه إلى الحركات الجسمية وكثيرون غيرهم يعممون على أن الإيقاع هو قانون الحركة الطبيعية .

فكس كل الظواهر الفسيولوجية كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير في التنفس والنبض في الإنسان والحياة يرتبط الإيقاع الثقافي الحي بالحركة ارتباطاً لا يتقسم . بل أن الحركة هي الظاهرة الأساسية في الكون بأسره . كما أدرك الفلاسفة منذ أقدم العصور فالحركة والتغير في الزمان والمكان هي عند الفيلسوف اليوناني (هيرقليطس) أساس فهم الكون والحياة معاً . والألاطون جعل الحركة مظهراً أساسياً لعالم المحسوسات على حين أن

الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر

عبد الغفور النعمة

تتناوب فيها الازدهار والكساد . ويتنقل الكاتب إلى دقائق اللغة فيجد الإيقاع مائلاً يوضح في سلوك نواه اللذة ويجزياتها وفي الموجات الكهربائية بداخلها .

مفهوم الإيقاع

ثم يقوم الكاتب بتحديد مفهوم الإيقاع والدور الذي يقوم به في الموسيقى وعجزها عن الفنون فيقول : اشتقت كلمة الإيقاع (rhythm) من اللغات الأوروبية من لفظ (rhaithmos) اليوناني ، وهو يدور مشتق من الفعل (rheein) بمعنى ينساب أو يتدفق . وفي اللغة العربية يرجع أن لفظ الإيقاع مشتق من (التوقيع) وهو نوع من المشية السريعة . ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع ، ولكن الأهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام ، إذ أنها تظهر في الأضواء المنضوية المرئية والبيانات معاً ؛ فالانسياب حركة ، والنسي بدورة حركة . وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة ، كما تشهد به اللغة ذاتها .

يستهل الكاتب مقالته باستعراض عناصر عصر الإيقاع في المجال الكون والمجال البشري فيرى أن حياتنا كلها خارقة في لجة لا يتقطع حسيرة فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منظم ، يظهر أو ضح في دورات الأشلاك وظهور النجوم والكواكب وانحطائها ، وفي تلك التوجهات التي تتميز بها ظواهر الحياة ، وذلك النبض الكون الذي يمد نبض قلوبنا صدى داخلها .

إن الإيقاع حولنا في كل مكان ، يشهد عليه تعاقب الليل والنهار وتكرار أوجه القمر وتتابع فصول السنة ، وهو في داخل أجسامنا ينظم شئ وظائفنا العضوية تنظيماً دقيقاً يحكمها ولقاء لفترات ودورات ثابتة . بل أن الإيقاع يسود علاقات البشر كلها فيجمعوا : نراه في تعاقب الأجيال ، وفي التغير الدوري لا ذواق الناس وميوهم ، بل يراه بعض المؤرخين ذوى النظرة الموسيوعية الشاملة متمثلة في دورات كبرى تمر بها كل حضارة بشرية يمر إحداها على حدة لا مهرب منه ، وفي مجال الاقتصاد نجد دورات اقتصادية

المختلفة في وحده واحده .
والشعر من زمان والاداء فيه
بمدره صوق ، وبوسيلة تنلونه
في الاستماع ، والايضاح
(السون) يقوم ليه يسدور
اساسي ، كل ذلك يدفعنا الى ان
تحاول استطلاع العلاقة بينها
بمزيج من التفصيل .

والحق ان العلاقة بين
الموسيقى والشعر تبلغ من
التشابك حدا أصبح من الصعب
أن يستقر الرأي حول تحديد أيها
يرد إلى الآخر وأيها هو الأسبق
لهذا كن نظريات تؤكد أن اللغة
(التي يصاح فيها الشعر) أسبق
من الموسيقى وأن أصل الموسيقى
هو القدرة الصوتية اللغوية وأن
كل إيقاع لدينا يرتد أثر الأمر إلى
وقم الأصوات اللغوية . وهناك
نظريات أخرى ترى أن الموسيقى
هي أصل الإيقاعات جميعا لأنها
لغة طبيعية وتقتيد بقوانينها
اصطلاحية معينة يسهل على
الجميع فهمها ، والتأثير بها ومن
ثم فإن إيقاعاتها هي التي صبت
إيقاعات اللغة بصفتها الخاصة ،
وبالتالي فإن الوزن الشعري
استمد قواعده في البداية من
الموسيقى . ومن الصعب بل قد
يمجد أن يستقر الأمر على رأي
قاطع يحدد موقفه بين هاتين
النظريتين ، لأسباب وأن مثل هذا
التحديد يقتضي الرجوع إلى
ماضي البشرية السحيق .

صلى أننا لو شئنا أن نلمس
هذه المشكلة حل في ضوء المراحل
التي مر بها الإنسان منذ طفولته
الأولى ، لوجدنا أن الطفل
يستطيع عادة أن يتكلم قبل أن
يفهم . هذا إذا استثنينا تلك
الأصوات ربما بدت قبل وأنتم
يصدرها الطفل قبل أن يفهم
الكلام . هل أننا لو هبطنا في
سلم الحياة أبعد من ذلك ،
لوجدنا أن تغريد الطيور يعد
تأييدا للنظرية المضادة إذا أنه دليل
على أسبقية الموسيقى وإمكان
وجودها قبل أن يوجد الكلام .

على أية حال ، ربما كان
الاجد بين أن نركز اهتمامنا على
الوضع الحالي في العلاقة بين
الموسيقى والشعر ، ذلك لأن

الارتباط بين الموسيقى والشعر
من حيث الإيقاع وثيق إلى أبعد
الحدود . بل إن الإيقاع الموسيقي
ظل خلال قرون طويلة مرتبطا
بإيقاع اللغة والشعر بحيث لم
تكن هناك فقرة نظرية فيها ،
كان الوزن الشعري أساسا
للإيقاع الموسيقي ، وظهر ذلك
بوضوح في الموسيقى اليونانية
القديمة .

صحيح أن الموسيقى قد
تحررت من وصلته بالإيقاع
الشعري ليا بعد ، وأصبحت لها
إيقاعاتها المستقلة ، ومع ذلك
مازالت تأثير الإيقاع الشعري
واضعا في الموسيقى وما زال من
الممكن أن نصف الموسيقى بأنها
إيقاع شعري ، بغير كلام ، وإن
كانت الموسيقى بدونها تمارس
تأثيرا لا يمكن إنكاره في الشعر ،
ببعض أصبح ينظر إلى (موسيقى
الشعر) على أهم العناصر
للعبسة عن مساهمته . ومن
لغرف أن إيقاع اللغة الكلامية
الشعرية يوجه خاص كانه
تأثيره الكبير في عدد قليل من
الموسيقين . ربما كان أشهرهم
الموسيقى الروسي
(موسورسكي) الذي كان
يستلهم قسرا غير قليل من
أحاسنه - ولأحيانا في أغنياته
وأوبراه الشهيرة (بوريوس
جودونوف) - من إيقاعات
اللغة وتلهم أصواتها وجرسها .
أما تأثير الموسيقى على الشعر
فلا يحتاج إلى إشارة خاصة . إذا
اتنا تعرف جميعا أولئك الشعراء
ذوي التزعة الموسيقية ، الذين
يقلب صندم وقع الصوت على
معناه والذين استماتوا بما يتكره
الأصوات من إيقاعات سواء في
رثيائها وفي إيقاعاتها ، فنعلموا من
ذلك عنصر أساسي في نقل
ما يريدونه من مشاعر وأحاسيس
إلى أذهان قرائهم أو على الأصح
إلى أذان مستمعيهم .

ولقد كانت هذه الصلة الوثيقة
بين الموسيقى والشعر هي التي
أدت إلى امتزاجها منذ أبعد
العصور ، فالقن الغنائي ، الذي
هو من جاسم بين الموسيقى
والشعر أقدم من القرن العشرين)
الحاصل ، والصوت البشري .

مصوغا في الغالب اللغوي - كان
هو أداة التعبير عن المشاعر
للموسيقى قبل أن يستعان بالآلات
في أداء مهمة نقل المشاعر
للموسيقى إلى قلوب الآخرين
والواقع أن الغناء يذو وظيفة
مزجوجة في الموسيقى : فهو من
جهة يضي على السريسي
(الخالصة) معنى عددا مستمدا
من اللغة المتعاضة ، ومن جهة
أخرى يؤكد عنصر الإيقاع ، بأن
يضيف أوزان الشعر والإيقاع
الكلمات إلى ذلك التلم وتضي
الأصوات وربما كان هذا السبب
الأخير هو أقوى العوامل التي
أدت إلى دهم الروابط بين
الموسيقى والكلمات ، وهو الذي
جعل اللغة لنا أقدم وأول في
الماضي السحيق في الموسيقى
الخالصة .

صل أن أوضح مظاهر
الانفصال بين الموسيقى والشعر هو
ذلك التأثير الجاد في الوحي
والإلهام بين القديين . ليا أكثر
الموسيقين الذين استمعوا الشعر
في الحاميم والتشعره السابقين
حاولوا أن يظفوا عن طريق
الكلمات حلما هو في حقيقة علم
موسيقى . ولحق أن كثيرا من
الشعراء والكاتب ، من أسوأ
بعدم كفاءة اللغة للتعبير عن
أعمق ما يحسون به . شعر وأن
الكلمة ، في تجربهم وعدم
استقرارها ، عاجزة عن أن تنقل
ما في صدورهم من أحاسيس قد
استلهموا الموسيقى كثيرا من
ألكاوم ، حتى لقد كان
(أندريه جيد) يتساءل :
« باللغة الفرنسية ؟ كذا أي لود
أكتب بالموسيقى » . ومن هنا
اشتهر كثير من الشعراء بألم
(سمعيون) مثل (رينزورث)
وكان (صمويل جانر) يكتب
ويؤلف الموسيقى طوال حياته
أن (هو لعمان) أدبيا وموسيقيا
ورسما في أن واحد . وكان له
تأثير كبير في مجموعة الموسيقيين
والأدباء الرومانتيكيين الألمان .
وعندما ظهر الرمزيون في أواخر
القرن الماضي كانت الموسيقى
عندهم مقفلة على كل شيء ،
وجبر كل من (فرلين) و
(رامبو) و (مالارمه) عن

حتمهم الدلائل اليها وتأثر
(مارسيل بروست) بالأسلوب
الموسيقى عن (ريتشارد فاغنر)
وحاول أن ينجح في روايته الشهيرة
(البحث عن الزمن المفقود)
أسلوب (الملحن المميز
أو الدال) الذي استطاع فاغنر
واستغده بكثرة في افتتاحياته
الموسيقية .

أما الموسيقيون الأدباء فلا
يقولون عن ذلك عددا . فقد كان
الأدب يلعب دورا كبيرا في تصور
(ليست) لقصائده السبوتية
التي بعد النص فيها ذا أحمة
رئيسية في تتبع جبري للموسيقى
ويحل (ديوي) مكانة هامة
ضمن هؤلاء الموسيقيين ذوي
التزعة الأدبية ، ويتجلى ذلك في
نك الصور السبوتية الشعرية
التي رسمها عبقريته الخلاقة مثل
(لامي) البهر وهي أعمال
تنتزع فيها الموسيقى والشعر
ويتكاملان على نحو يستحيل معه
تصورهما منفصلين . على أن في
الضروري أن تتذكر أن التوحيد
بين الموسيقى والكلمات ليس في
معظم الأحيان ابتداءجا كاسلا
كها ، بل يبدو أن الموسيقى ،
حين ترتبط بالكلمات تسير في
المجاهة المستطال ، ولا تتأثر كثيرا
بالكلمات أو يتفق عنها ابتداء
ضروريا . وحتى لو كان ذلك
يحدث ، فلن تكون النتيجة عملا
متكاملا ريفيا ، بل إن الانتماج
التام بين الموسيقى والشعر لابد
أن يتم على حساب الموسيقى
نفسها ، التي قد تنطفئ حرارها
نتيجة لامتصاص الزائد
بالكلمات .

وهكذا يمكن القول أن الشعر
يسعى من جانبها إلى الاتحاد
بالموسيقى وإن هذا الاتحاد يضي
عليه قوة ويزيد قدرته التعبيرية
والاستثنائية ، على حين أن
الموسيقى تسعى إلى الاستقلال
عن الشعر وتجر منه ، وربما
كان تارتجها كله هو محاولة
للخخلص من التأثير القسري
لأدب .

عن مجلة « الأتلام » العدد
الحامس
مايو (أيار) ١٩٨٨

● مقبلة

— منذ بواكير الشعر الحر حتى الآن ، والفتنار بين الشعراء المعاصرين : ارتفعت صيحات كثيرة ضده تقول إن الطوايح ، والخصائص النغمية للشعر العربي غير موجودة بحيث من الصعب أن يسمى شعراً ، إذ يفقد القوامات النغمية الأساسية لتراثنا الشعري مثل القافية التي توحد بين كل أبيات القصيدة ، ويقصد أيضاً القسام البيت إلى شطرين ، مما يجعله أشبه بالنثر ، إذ لا توجد وقفات في نهاية السطور ، ولا توجد نغمية ، معادلات نغمية ، فسطر طويل ، وسطر قصير ، وكان من آثار هذه التناقض في نغمة أن فقدت في تراثنا شعور خاصة أساسية في تراثنا الشعري ، هي قابلية الواسعة الخصبة للتعبير والغناء ، وهو ما يفقده الشعر الحر لسلطان العوال والأوزان الإيقاعية ، ولا تستطيع التفعيلة وسدّها التي استبقتها من إيقاع التراتر الشعري أن تتألف ما حدث لها من التوائس النغمية .

الشعر الحر ، بين التراتر ، والحادثة

د. شوقي ضيف

ويقول أصحاب الشعر الحر ، لماذا يطلب في شعرنا الحديث التمسك بالإيقاع الموسيقي الكامل ؟ مع أنه تكامل فقط عند أسلافنا وحدهم ، فإن نظام القافية لم يصره اليونان ولا الرومان في أشعارهم وعرفه الفرسيون فقط في البحر الأسكندري وتوافق أبياته المتطابقة ، وعرفه الإنجليز في صور من شعرهم الغنائي ، وشاع عندهم الشعر المرسل والتصور من القافية كذا عند شكبير في مسرحياته ، فلماذا يجبر على الشاعر العربي ويطلب إليه التمسك بالقافية ؟ ، ونسب موسيقية تصدق في جميع أبيات القصيدة ؟ ولماذا لا تترك له الحرية في أن يختار لشعره خطاً جديداً لم يسبق إليه ؟ لأن حاضر أمته العربية ، وما يتصل به من المشكلات السياسية والاجتماعية يختلف عن ماضيها ، وما اتصل به من مشكلات ، وليس الإيقاع الشعري في التراث قيمة ثابتة لا يتق للشارح للمعاصر انكسار منه ، بل هو قيمة متغيرة ومتحركة ، ويظل بعض أصحاب

الشعر الحر في هذا التصور ، حتى يصبح شعرهم يختلف في إيقاعه عن إيقاع التراتر الشعري ، إذ لا يستطيعون منه شيئاً سوى التفعيلة وحدها .

ويقولون لماذا لا يتبع التراتر فيشمل التراث العالي اليابلي والفتنقي والغزوي واليوناني ؟ والتراث الانساني كله ، ليس موضع جدال لأن ذلك إنما يتعلق بجانب من الجوانب المتعددة في الشعر الحر لا بجانب الإيقاع الحديث فيه ، ولعل شعر وشوقي ، الفرضون أكبر دليل على أن إيقاع الشعر للموروث يستطيع النهوض بالتعبير عن التراتر الإنساني دون أي قصور .

٢ - نظرة تاريخية :

يبدأ التطور في الشعر الحديث بقوة من البارودي ، وقد صور أحداث زمنه الخطيرة ، إذ كان من المشاركين في الثورة العربية وغيره دون حاجة إلى تغيير الإيقاع الموسيقي في التراتر الشعري ، وتفاعل مع تاريخ مصر الفرضون في بعض قصائده دون حاجته إلى التغيير في الإيقاع ، وخلفه «شوقي» وحافظ» ووفقاً مع مصر وأمتها العربية يستثيران الحمية والحماسة لمقاومة الاستعمار ، واسترداد الحرية والاستقلال ، واستحال الشعر عندهما في كثير من جوانبه إلى ما يشبه قوافي نارية منتهية بقوافيها المستعمرين ، وكان شعرهم ثورة على الاستعمار ، لا على إيقاع الموروث ، ولم يقل أحد إنها ذاتاً في هذا الإيقاع ، أو أنهم قصروا في الإبداع السروحية والسياسية والاجتماعية للشعوب العربية ، بل لقد أوجد «حافظ إبراهيم» صورة حبيشة من الشعر الاجتماعي ، صور فيه حياة الباكسين المحضونين في البيئات الشعبية بالجمع المصري ، وسار على دربه كثير من الشعراء في الشام والعراق وغيرها من البلدان العربية . وقد استطاع شوقي أن يتبع بساطة الإيقاع الشعري

الموروث ، فلا يفت بها عند الشعر الغنائي ، بل يمدّها لتتوسع الشعر المسرحي على نحو ما نعرف في غيلياته الست : مصرع كليوباترا ، وجمنوني ليل ، وقعيمز ، وعمل بك الكبير ، وعسيرة ، والست هدى ، ولا تزال يصرّونها الموسيقية وما حل فيها الإيقاع الشعري الموروث من جذبات نغمية وأوزانات صوتية ، واستطاع شوقي في مسرحياته أن يستخرج من الإيقاع كل إمكاناته الموسيقية .

وهي مفارقة واضحة . أن يستطيع «شوقي» التمكن من الإيقاع شعري موروث في الهوض بغير شعري كان يظن أنه لا يستطيع النهوض به ، وأن ينشأ أصحاب الشعر الحر هذا الإيقاع الانعام عن شعرهم بحجة الحداثة ، وكأنهم لم يلتفتوا إلى أن الشعر العربي ظل يتخلق في أحشاء هذا الإيقاع قروناً طويلة وأنه استطاع أن يؤدق أعرق المساعر والأفكار ، وقد نظم فيه الأسلاف قصائد فلسفية كثيرة تجوز بها كتب التراجم ، وقصيدة ابن سينا في النفس وعيسوطها من العصار العلوي قصيدة مشهورة ، وهي أم قصائد كثيرة لشعراء المهاسر الأمريكي ، وكان بمصر ابن سينا أبو الصلاة ، وديوانه الزويميات يمكن للسفسنة ، وتلاميذ المرير وآراءه في العالم ، والحادثة ، والزمان ، والمكان ، والحير ، والشعر ، والجبر ، والاختيار ، وأفكاره التي لا تكد تحصى في شؤون الدين والحياة والجمع والأعراق ، وكل ذلك نهض به عنده إيقاعنا الشعري الموروث ، بل لقد أضاف إلى هذا الإيقاع عذقة نغمية في منتهى الصعوبة ، هي التزام حرف أو أكثر قبل الروي لا في قصيدة واحدة ، ولا في مجموعة محدودة من القصائد ، بل في جميع قصائد ديوانه اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، والفول بأن إيقاع التراتر العشري لم يعد يصلح لوقائع بواق الأمة العربية لمعصرنا في مبالغة وقصور .

٣ - التجديد في الشعر :

ولا أرى أن أحسن من الشعر
آخر شعره بل بامة وخاصة أن
نابيين مبدعين لا يترون التواضع
فيهم وبين الإيقاع في تراثنا
الشعري « إننا أرض أولئك
الذي يدعون بشدة إلى هذا البتر
وفرض القديم ، وهو الصلة بين
ما يكتبون والتراث الإيقاعي
القديم .

وأنا أبسط ما حدثت عند
أسلالتنا من تحولات في هذا
الإيقاع ولم تفلح ، وكانت من
عوامل ترميمه وتجديده ،
والشعر العباسيون والعباسيون
نمطاً للشعر التعليمي هو
الزوج ، والقافية فيه تختلف من
بيت إلى بيت ، فربما تعد بين
كل شطرين متقابلين ، واستماتوا
ببحر الرجز وهو من أفرس البحر
الشعري الغام ، وأبداً اشتقوا
نمطاً ثانياً هو الربايعيات ، وهي
مقطوعات تتألف من أربعة
شطور يتعد أولها وثانيها ورابعها
في القافية ، أما الشطر الثالث قد
يتمد من القافية أو يختلف
ونمط ثالث اشتهه العباسيون هو
المسقطات وهي تصادف تألف من
أدوار ، وكل دور يتألف من
أربعة شطور أو أكثر .

وتتفق شطور كل دور في
قائمتها ما عدا الشطر الأخيراته
ينفرد بقافية مفردة يلتزمها
الشاعر في جميع الشطور الأخيرة
من كل دور . وهذه الأندلسيون
الشطر الأخير في المسقطات ،
لجعلوه شطرين أو أكثر ،
والتزاموا قوافي شطوره في كل
دور ، ومنها استحدثوا
المشعات التي اشتهروا بها والتي
وضع قوانين عروضها الشاعر
المصري ابن سنان الملك ،
وأوضح أن كل تلك الأنماط
الشعرية المستخدمة عند
العباسيين والأندلسيين أشتت
اشتقاقاً من الإيقاع الشعري
الموروث في القصيدة العربية
للازلة قائمة فيها . جيمنا فكرة
البيت ، وفكرة الشطر ، وفكرة
القوافي .

ولمضى إلى العصر الحديث ،
وتتعد الصلات بين أدبا وبين

الأدب الغربي ، ويكثر الحديث
عن خلو الشعر العربي من الشعر
القصصي والشعر التحليل عند
الغربيين ويقال إن من أسباب
ذلك ارتباط شعربنا بنظام
القافية ، التي كانت عتبة بين
كتابة المسرح واللحاح ، وثاني
كثيرون يعطيهن القافية وليكن
النسابة توفيق البكري وعبد
الرحمن شكرى في مصر ، فظفوا
لشائج الشعر المرسل ولم تظفر
بالنجاح الذي كان مرجواً ، وعاد
الشعراء يستلهمون الأنماط التي
وجدت عندها من الشعر الدوري
والمسقطات والموشحات ،
وانتشر ذلك في البلاد العربية
والمهاجر الأمريكي ونقله الذوق
العربي قبولاً حسناً ، لعلته
بالموروث الشعري .

وأنا أفسح أسواق ذلك كله
للمتطولين من أصحاب الشعر
آخر دعاء الانقسام من الإيقاع
الشعري الموروث ، وكما أن
يريدون لنا أن تبدأ علماً جديداً في
الشعر من فراغ أو من الصفر ،
متناسين بذلك أهم يحاولون
استصناع الجذور الشعرية
المتصلة والتراصة في تراثنا
وإملاقنا وتكونتها النسبي
والعضوي ، وفكرة الحداثة هي
التي جبرت إلى ذلك وفطمت
إليه ، وانتشرت بين الشباب ،
الذي يريد أن يأخذ بالحديث ونحن
نحس فيهم هذه التزعة ، غير أنه
يبنى ألا تنتهي بفهم علاقتهم
بإيقاع التراث الشعري ، بحجة
الحداثة والتجديد ، إذ أن الحداثة
والجدة ليست قيمة شعرية
ذاتية .

إعادة النظر في الشعر الحر
أنا لا أرفض التطور بل ينبغي
أن يحدث تطور إيقاع شعربنا
الحديث ، لأن التطور من سبيل
الحياة ، متطورة ومتحركة دائماً ،
وما يزيد من الشعر الحر المأص
أن يكون لديه الامكانيات
الموسيقية العالية كما أسلفنا من
التطور في العصر العباسي .
والشعر الأندلسي ، وتقدم من
شعراء هذا الشعر أن يتحدوا مع
الموسيقى ، بعيد هذا الشعر
النسق النغمي والجمالي لتراثنا
الشعري ، وابتداء تظل هي فكرة

السطر بدلاً من البيت والشطر في
الإيقاع الموروث إذ هي جوهر
إيقاعه الجديد وليه .
ولكن لا يتبرك شاعره بمد
ذلك حراً طليقاً ينظم سطوره كما
يمدح على نحو ما نرى الآن من
فوضى وفشاه يملأ الألب
العربية ، وهو ما يجعله أروع
يتولر له - مع الضيقة التي فتدت في
سطوره - نظام نغمي وجمالي .

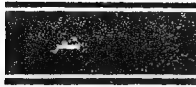
وفي رأيي أن أول ما ينبغي على
أصحاب الشعر الحر المؤهوبين
من إعادة النظر فيه كثير من
متنظوماته القافية ، وقد يتجنى
كثيرون من أصحاب الشعر الحر
بأن التزام القافية المربعة قد يبلغ
الشاعر إلى القيام وزائد فخلط
للمحال في المنظومة الشعرية
وينبغي لها أن تركز كتجربة ، إذ
تضطر القافية إلى جلب الفاظ
لا تحتاجها المعاني . وهو ما يهجننا
تشر كما نراه على السطر
في المنظومة ، ففقد صياغتها
ولكن هذا لا يحدث لشاعر
مؤهوب ، إننا نجد لشاعر
ضعيف أو متشاعر ، وينبغي أن
تفقد الأبواب الجيدة . ويكون
رب لا تصاف هذه الصعوبة
الشاعر الجدير بإطلاق اسم
الشاعر عليه ، هل يستطيع أحد
أن يقول إن شاعراً فاداً من شعراء
التراث مثل امرئ القيس في
الجمالية وجبرير في العصر
الاسلامي والبحري في العصر
العباسي والمتني في عصر الدول
والأمارات وشوقي في العصر
الحديث . وأنا أدري أن القافية
يجب احادها للشعر الحر من
أصحاب تمه الشعر إحدوا
يمسكون بذلك إحساساً دقيقاً ،
وعما جعلهم يحاولون انتصام
إيقاعهم الجديد بإيقاع الشعر
العربي الموروث وقوافيه .

فقدان الشعر الحر للجمال
الموروث :
يقوا أصحاب هذا الشعر :
بدأ الانتصار لتدوين هذا الشعر
وأخذوا في الإختطاف والانتراض
بين جاهلتي العربية المعاصرة ،
لانتشال تلك الجمال عنه
بالاختلاف إلى السبيل أو دور
الحالية والانتصاف إلى الأفاعيت
ورؤية التلفزيون والأخبار وإلى

ما ذلك ، ولا يلهون لروعة
الصياغة الشعرية - وليس ذلك
النحن بصحيح ، فإن تراء
منظوماتهم سيظلون مثل
أسلافهم - يتدقون تلك الروعة
ويشغفون بها ويستغل غنمهم
التجارب الشعرية الخالدة .
وكثير منهم يدافعون عن
تجاربهم ويقولون إن الصياغة
الجمالية التي لا يبد التمسك بها
تؤول بالشعر الحر إلى تكرار
صحيح عفوطة يرددها الشاعر
كالببغاء ، فلا يكون ناطقاً من
حاضره ، إنما يكون ناطقاً من
أسلافه ، ولا أدري من أين
جاءهم هذا الظن ، وهو ما لم
يحدث يوماً في نفس تراثنا
الشعري عند أعلامه ، وهل من
شك أن صياغة زهير لا تتأثر
صياغة امرئ القيس في العصر
الجمالي ، بل لكل منها صياغة
المستقلة ، وببلاط الفرزدق
وجبرير في العصر الأموي
وصياغة أبي تمام والبحري في
العصر العباسي ، وما حدث في
عصر الدول والأمارات بين
المتني والشريف الرضي في
العراق وببلاط صياغة ابن سنان
الملك وصياغة البهاء زهير في
مصر ، وصياغة ابن زيدون
وصياغة ابن خفاجة في
الأندلس .

وأعبراً أول أن أسجل
ملاحظات مهمة على أصحاب
الشعر الحر - أهم يستخدمون
وزناً خاصة ، هي الأوزان التي
تكون من تقطيع واحدة
وبذلك يفتقروا إلى أنفسهم ،
هذا الشعر في جملة فاضل
ولا يخاطب الجماهير وبذلك
فقدوا ميزة الشعر المفهوم
والعريق ، وهو ما جعله هذا
الشعر من الوجود بالإضافة
لظهور عدد مثل القصائد الثرية
وما إلى ذلك وهي ليست قصائد
على الإطلاق ، بل هو نثرني ،
ولي نهاية المقال أحب أن أضيف
ملاحظة - يجب العودة لتراثنا
الشعري والانتصاف معه حتى
تخلق تجارب عتيقة ومؤثرة ◆

مجلة الحرس الوطني - مايو
١٩٨٨



إطار

شادي صلاح الدين



تحوّلتُ عن حبها
فبكتني
وكنّا معاً في القطار
إذن
لم تكن صدفةً أن تعذبني
أه لو مرت الآن
لو مرت الآن أمنتها الاعتراف الأخير
وأبكي البكاء الأخير
تعلّلت بالنوم
كنّا نسير ببطءٍ
إلى نقطة غير معلّمة
ثم فكرت للمرة الألف
أن أتوقفَ عن وكّعي بالحقول
وأن أستجيبَ لبضتها
ساعة للوصول
اعتدلتُ على مقعدني
وتخلّفتُ خَدَرٌ
كنت مبتهجاً أنها لن تغادرن في النهار
وكنّت أسافر في قلبها
باحثاً عن إطار ◆



فيها من روعة نصير « كائناتاً فنياً » أو عدلاً فنياً .

والفقرىء لثمانيل ختار وأعماله ، يجده قد تمثل في وعيه لمصر ثلاث مراحل أو ثلاث شخصيات طوريه ، واقتربت لديه كل مرحلة بمرز انصب التعبير في قلبه أو دار الشكل العام في فلكه :

فاولاً : هناك مصر الفرعونية ، وقد تمثلها وعى ختار الفنى من خلال رسوم عامة ، لعل أن يكون أهمها :

- (أ) الضخامة .
- (ب) الصلابة .
- (ج) الرسالة الحضارية .

ثانياً : هناك مصر القبطية ، وقد تمثلها وعى ختار من خلال : أ - تأسيس الوجود على « السلام » ، ولما كان من اللازم أن نفهم ملامح الدعة والسكون في أعمال ختار بعيداً عن معاني الاستكانة واللذة والتخاذل ، والمسألة في جوهرها معنى قبطى يقرر علو القيمة مع تأسيس الوجود على السلام ، أشاعة للمصره ، اليس أن « لله المجد في الأفعال وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة » .

ب - الفداء أو العطاء ، ففى أعمال ختار نجدته يركز كثيراً على « البذل الفردي » وعلى فكرة « الواحد فداءً عن كثيرين » ، فكل التماثل المبررة عن الكد والكبح والعمل ، تقديم فحاج « فردية » .

ج - التجسد ، الروح دائماً « مصر » والجسد دائماً « فلاح » .

ثالثاً : مصر الإسلامية ، فعندما جاءه الإسلام إلى مصر - وكانت تروخ تحت نير الرومان - كانت كمن جاءه « نور وكتاب مبین » ، « الإسلام نجلى في وعى ختار على أنه « الاعتناء » وهي استنارة عقلية ، الحطاب فيها « لاولى الألياب » والاكتشاف أساسه تجريسي « بالسير في مناكيبها » . وقد تمثل الفنان هذه المعاني كلها في أعماله التي جعل موضوعاتها « معالجة واقع بقيمة » ومن ثم الاتصال بقضايا الواقع الاجتماعي .

بلذلك يتضح أن الفنان هو مكتشف ضمير الأمة والفنادر على تمثل مجد أمته والتنبأ بمستقبلها من حيث أن الفن - كما كذب إليه يمس حتى - تمثيله للماير .

فلقد استطاع ختار أن يبعث مجد أمة غبن حقها الزمان وأطفا شلة الجمال فيها غيرة الغدر والجهل والاحتلال ، وبعد

الشخصية المصرية فى فن محمود مختار

د. وفاء محمد إبراهيم

●● بداية ينبغي علينا أن نحدد ما نقصده بالشخصية المصرية ، جرى الشرف على أن ينصرف مصطلح « الشخصية » إلى مجموعة الخصائص والسمات المميزة للفرد أو للجماعة أو حتى للشئ ، وفي حالة الانسان تكون هذه المميزات ذات طبيعة عقلية وروحية وأخلاقية .

●● والأمر في شخصيات الأمم والشعوب لا يمتد كثيراً عن ذلك ، فلا يزال معنى « الشخصية » متصرفاً إلى الدلالة على الخصائص والسمات الفكرية والروحية والأخلاقية للأمة أو الشعب ، مع إبراز فكرة « التطوير » أو حتى « التغيير » وأثرها على تلك الخصائص وفعلها في تكوينها . ذلك لأن « شخصية الأمة » ما هي إلا محصلة « تراكمية » لما مر على الأمة في تاريخها - الطويل أو القصير - من مراحل أو أطوار وما حققته بالتفاعل مع كل « طور » ب « دور » . ومن هنا لا مفر من الاعتراف بما للشخصية القومية من طابع دينائى كتعبير « الشخصية » بحكم تعاقب الأطوار وتغاير الأدوار والمخاط الاستجابية - سلباً أو إيجاباً - لمعطيات التغيير الكونى العام .

●● لذا كان دواعى اتساق الفكر مع موضوعه ، أننا إذا كنا بصدد الحديث عن « شخصية أمة » فعلينا أن نتعامل مع كلمة « شخصية » في هذه الحالة على أنها « أسبق كل » يطلق للدلالة على « شخصيات » كل شخصيه منها تدل على طور تاريخي .

●● وقد مرت مصر بأطوار تاريخية عدة ، وقد خلف كل طور منها سمات أو خصائص سرعان ما تحولت في الوعى إلى مجموعة من الرموز للشخصية الدالة بلذاتها على عصر أو طور .

●● فإذا ما نحن أعلنا يقول الفيلسوف إرسط كاسيرو أو سوزان لانجر من أن الوعى الإنسان لا يتعامل مع الواقع الموضوعي إلا بعد ترجمته إلى رمز أو أكثر ، ويحيث أن الوعى إنما يتواصل مع الواقع من خلال شبكة الرموز التي استقرت عن ذلك الواقع في الوعى ، فإن هذا القول أصدق على الفنان منه على أى كائن معرفي آخر ، فالفنان وهو ذلك الإنسان ذو الوعى القادر على تمثل أطوار الشخصية القومية في شبكة من الرموز الدالة ، يكسوها تمييزاً وينفخ

أجبال من الصمت المؤن ، رفع غبار شملة الجبال مرة أخرى كأول نحات بعد سنوات العقم الطويلة .

بعثا مجد أمة دفنت في مقبرة التاريخ ، ولم يفت مقلداً لتمثالها بل انصهر تماثيلها داخله والتقى بالفن الأوربي الحديث ، فأخرج لنا فنا له سماته وتكويناته ورموزه الخاصة التي تميز عن مصر الحديثة في لحظتها التاريخية ومستقبلها المرقب ، مصر المحتلة - وقد ذلك - وهي تحاول أن تنهض مجدداً لمجدها ، مصر الغافية إلا أنها متعبة وهذا يتضح في تمثال « الراحة » حيث يوضح التمثال جلسة فيها هجعة خفيفة ، إلا أنها هجعة لا تبعث مصر عن معطيات نهضتها ، فهذه الأغفلة إنما فرضتها مضغوط الحياة وتعبود الاستعمار ولكن لا تزال هناك قاعدة للإرتكاز تتمثل في القدم الثابتة ، أما الوجه غير المختبئ إنما يعنى أن هناك متابعة للأمر .

● والمشهد لتمثالين مختار - ضل للرمح من أننى اعتقد أن متحف لا يتبع رؤية متكاملة لفن هذا الفنان العظيم - يلاحظ عدة ملاحظات هناك توافقت بين الواقع والتجريد ، فكل قطعة من قطع مختار الفسحة والعودة من السوق ، حاملة الجرة ، الحزن ، الراحة ، عمل شاطيء القرعة ، الصودة من النهر ، الفسحة تجمر الماء ، تماثيل تجسد مواقف الحياة المختلفة المألوفة لدى أى فرد في مصر ، ومع ذلك فهي تنطق بأفكار الحرية وتحقق الشخصيه

المصرية ، فهو لم يقف بتمثيله عند المواقف الجزئية التي تمثلها بل انطلق بها من الواقع إلى الرمز :

● * * * فتمثال الارادة - مثلاً - ما هو إلا خطاب للشعب يريد به أن يقول أتمم فلكون الارادة لانكم أصحاب شموخ ولذا اختار الطول الفارع للتمثال ولذيل هذا الشموخ تاريخكم القديم ومثله الوجه الفروني للتمثال ، أليديكم كانت مقيدة وأنكرس القيد بالشموخ والأصالة .

وقتل العميان الثلاثة ، ولو تصورنا إنهم يمثلون كل المجتمع لقلنا أنه لا يحق لواحد منهم أن يقود لأنه لا يوجد فيه القدرة على أن يقود ، فإذا كان الكل أعمى ، فمن يقود ، وهنا جعل الأعمى الأول يسلك النصا التي ما هي إلا السلطة ، وكأنه يقول الكل أعمى حتى السلطة والفرق هو النصا .

وثانياً : يلاحظ المشاهد أن هناك جدلية خفية بين تمثيلين ليحققا فكرة ما ، وإن كانت هذه الروح الجدلية يشرح المشاهد بمرئيات بين تمثيليه جميعها متخارجة نحو تحقيق عاوار التعبير الرمزي لمختار وهي الفسحة في أوضاعها المختلفة (مصر) - الحرية - الحب - الموت .

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال : لم يختار فناننا الفسحة بالذات لتمثيل مصر ؟ يبدو أن الفسحة التي جسدها لنا مختار في خبرات الحياة المختلفة ، ما هي إلا أبرزيس الفسحة المصرية الأولى التي رسمت في وهي مختار ،

فها هي أبرزيس رافعة يديها تمقص شعرها في حركة لها مغزى لم الشمل ، فأبرزيس تذكرنا دائماً بفعل الوجهة ، والجمع ، الناتج عن دافع الحب والوفاء لا للحبيب فحسب ، بل لمصر كلها ، كما ترتبط في أنفسنا أيضاً بالخصوبة والنماء ، ولذا أبرز الهندسين رمزا للأسموة والرعاية ، وأستطاع مختار وبحث أن يستنطق بأبعاد الأسطورة وما توحى به من دلالات تتخطى الزمان والمكان .

● عاوار التعبير الرمزي عند مختار أولاً : ذ أو الفسحة ،

لقد جسّد مختار الفسحة في مواضيع ومواقف مختلفة توضح جوانب الحياة .

● في مصر فمثلاً الفسحة حاملة المياه تكمل حاملة الجرة من حيث البناء والتكوين أضفى لحاملة المياه مزيداً من التشاغب والتناقص في حركاتها والبيئات في خطواتها فبدت حاملة للمياه عن اقتدار معلنه عن نفسها في وضوح يعكس حاملة الجرة التي تنوء بحملها وكأنه كان يتحنن لمصر أن تكون حاملة المياه لا حاملة الجرة ، لأنها حينها تحمل المياه فهي تحملها لنفسها لا لغيرها .

● وفي الحقيقة أن الفسحة في أوضاعها المختلفة هي تلخيص لأخلاقيات مصر ، السروح العمليه ، في جسدية الانحناء والمقصود ، فمصر هي بلد العمل الجاد تحكمه ضوابط أخلاقية والهدف منه الحياة وهذا يتضح في تمثال العودة من السوق حيث يوضح التكوين البيئاني لتمثال الفسحة العائدة من السوق ثبات الطائر ، فهي تحمل ففتها بلا سند من يديها وكأنها تقول أتيت بحقي ، وظفرت بما هو حق ثابت لي ، ولتأكيد هذا المعنى ، لم يكن فناننا في حاجة إلى إبراز مساعدة الينين ، وكأنه يريد أن يقول حين تحصل مصر عن طريق جهادها على حقها الثابت يحق لها أن تمش واثقة القدم ، ثابتة الخطى ، تبصيراً عن المستقبل وآماله ، كما يتضح أيضاً في تمثال « الفسحة التي ترفع الحياة » حيث ساعد التكوين التشكيلي للتمثال على أن يوضح جدية المقصد ، بل ويوحى بقداصة العمل عند المصري الذي يصل إلى حد العبادة التي تجسدها تلك الانحناء الهيبه للفسحة ، وكان لسان حالها ليقول : « أن حياتي كلها في هذه الجرة » ولعلنا الآن نحتاج لتلك القيم الأخلاقية لزياة انتاجنا والحفاظ على نظافة وجمال مصدر حياتنا كلها « النيل العظيم » ، ولما كان مختار يجسد الفكرة في



● مختار

الخماسين يمثل الدعامة التي ترتكز عليها وتستمر بها حضارتنا وهي الحفاظ على قيمنا الداخلية أي قيمنا الروحية والانسانية والوجدانية من الانهيار ، يسدلوننا لا نرى جيداً النصيحة الغالية وقد يشهد حاضرتنا بذلك .

● ولقد تقاعل غتار مع قضايا مجتمعه ، فجدد دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة في مثاله خولة بنت الأزور ، وإيضاً رأس فتاة مصرية ، فترى أن الوجه يأخذ السمات الفرعونية التي تميزها عن فتيات العالم ، كما ظهر الأذن ، وجعل العينين مبهمتين والشفاة مغنومة لا تعبر عن شيء ، إلا إن التعبير العام للتمثال يوضح أن الفتاة موهوبة ، تراقب وتعي معنى حقاً لا تعبر عما يجتالج في جوانبها إلا أنها تعي ما يدور حولها ، هو وعي لا يسهم ولكنه موجود وهذا ما يؤكد ظهور الأفتين ، فهو ليس لإظهار تشكيل جمالي فقط ، بقدر ما هو إظهار للمتابعة وهذه الشفاة المغنومة مع البسمة خفيفة تسمح من يحسبها لا تعي ، فهناك ذكاء وفاعلية في الداخل تبرز الوجه وتبته كل جماله .

● وأشد ما تلاحظه في تماثيل غتار بصفة عامة هو قدرته على التحكم في التوازن بين العناصر المادية والشعورية ، لتتحول من حالة الحركة العارضة إلى الجوهر وبالتالي يتحقق التوازن بين عناصر الشكل الفني نفسه من كتل ومساحات وإمكانات .
تيسيرية : فإذا تبعنا الحركة العارضة « الحارس الحقل » حيث تمثله لنا وقد أشرع بوجهه يساراً وعصاه على كتفيه وكنية الماته ، فهي حركة لذكرنا « بغيال الماته » إلا أن وراها يكمن معناه جوهرها يسعى فناننا لإظهاره وهي إنه إذا كانت مصر هي مجموعة حقول — حيث كان الاعتقاد السائد أن مصر بلد زراعي فحسب — فإن حارسها لا يبالى بحراستها ، ويتضح ذلك في نظرته إلى جهة جانبية لا إلى الأمام حيث المستقبل ، ويختفي ، ويختفي وراء حراسه مستمدتين سلطانهم منه . كذلك تمثال « شيخ البلد » إذا استطاع غتار أن يخلقنا من الظاهر الحسية المتمثلة في البطن المتضخم ، والعنق الغليظ ، إلى معنى العظيمة والنظرة المتعالية لفئة أولئك من الشخصية مائتة في عصره — بل قد يتجاوز عصره — تستقي السلطة أو التسلط من غيرهما وتتخطى ككلاهما مسورة لا تنهش رزق أفراد الشعب فحسب بل تتعالى عليه فتغلب القيم



التشكيل البنائي للتمثال على هذا المعنى الذي يوحى بتماسك جبار ويتم عن محاولة مستميتة للحفاظ على ثبات « الداخل » لأفراد الشعب .

● ويسلو أن تمثال الخماسين يمثل من ناحية أخرى نبوءة فنان قدم نصيحته الغالية إلى الشعب المصري بأن الأهم هو « الداخل » فإن كان تمثال نبوءة مصر تحققت فيه وحدة تشكيلية ذات دلالات جديرة بالانتباه ، حيث يروي قصة شعب يستعيد بناء ذاته مستلهماً مجد حضارته العريقة تمثله في أبي الهول ناهضاً بعد سنوات طويلة من النعاس ، وها هي مصر بجانبه يشع وجهها بالأمل في مستقبل يمتزج فيه مجد الماضي بعصفوان الحاضر ، فإن تمثال

واقع جزئي بالوف لم يغفل التشكيل الجمالي للمرأة وأظهر جوانبها الجمالية في انحنائها ولفتاتها ، ولعل هذا يربط من جفاف فكرة العمل والجديفة التي يقصدها .

● ولقد التفتت القيم التشكيلية مع القيم النفسية في تمثال الغد الخماسين من حيث عمق المضمون وقوة التعبير ، وساعد التكوين الشكلي في خدمة الفكرة التي يريد تجسيدها . منها هي مصر في مواجهة الريح (وهي رمز دائم لأي قوى مناوئة لمصر) تحاول جاهدة إقناعتها ما يسمح إقناعتها من أن يلهمها الريح ، فإن كانت مصر مهتلة — في ذلك الوقت — فهو شيء عارض لن يساهمها ، فهي تلك تاريخها العظيم وإرادتها وقيمها في « الداخل » ولذا أكد

الإنسانية ويعان المجتمع ألوانا من الصراع النفسى والإجتماعى والوثاق من التطرف بين قيم ثابتة وقيم عقلية تريد أن تسود .

● واستطاع غنار أن يخلد في تمثالية بنت الشلال وشيخ البشاريين الطبيعية الجغرافية الساحرة لبيئة كل منها ، فبنت الشلال تمثل جغرافية النوبة في صورة إنسانية ، فيها من الأقلية شعرها المتدفق المبروط من أعلى إلى أسفل ، ويمررتها هي سمرة أرضها ، وحدة عينها تروح بما تحمله به نفسها من حذر وحيلة وضيق ما بين الجبهة هي اقتراب ما بين معالها ، مع شموخ يدل عليه الألف وشاشة تدل عليها ارتفاح الوجنتين وترحيب الطبع وليس التشطيع يظهر في البسمة غير المتكلفة ، وكذلك شيخ البشاريين ، فان ضخامة الانتماء ، وصلابة الملامح والتقاطيع تصور وتوضح طبع وطبيعة الصحراء .

● ثانيا : الحرية : ولو اتفقا إلى عور آخر من محور الإبداع الفني عند غنار ، فسجد أن عبور الحرية من أهم المحاور التي يدور حولها فنه ، فهي تتخلل كل تمثاليه ، فهو يريد لصبر التحرر بكل أنواعه - سواء أكان سياسياً أو نفسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً - وهو يظهر ذلك في ملامح تمثاليه وخطوطها وثأياها - حيث يبرز الاقتدار والثبات والتماسك ، والجلد - فتمثاليه - وخاصة الفلاحة مثله مصر في وهي غنار - تسمى لتحرر تستمد فيه مجددا كورثه لأعظم الحضارات وأولها ، إننا ألا لو أردنا شيئاً من التحديد ، فسجد أن تمثالي - سمع زعول ، في القسامرة والاسكندرية يحققان رمز الحرية كأعظم ما يكون التشطيع ، فقد استطاع غنار أن يجرس الحقيقة سمع كزيم لفترة تاريخية محددة - بصرف النظر عن اختلاف وجهات النظر السياسية حول دوره الوطني - إلى رمز تشلغ شعب إلى محطيم قيوده نشداناً لحرية ، فروح الجلال التي تنبع في إشارة سمع إلى الأمة المصرية تبث نفس شعور الثقة والزهو والأمل في النصر والاستقلال ، الذي يشبه فينا تمثال ابن الهول كشاهد على جد حضارتنا وأصالتها . ولقد نحت حول تمثال - سمع - وصوراً تمثل الحول والعدالة ، ود الدستور ، لتحقق للحرية أركانها وشروطها الأساسية ، فحرية بلا ارادة حرية وبنعمة وحرية بلا عدالة حرية خاوية ، وحرية بلا دستور هي حرية غير مضمونة .



نحو تفاعل بعد أن أوضح لنا أحادية العلاقة في التمثالين السابقين . فنجد أن تمثال المناجاة من الناحية التشكيلية تحمل فيه المرأة جزءاً أكبر بينما يمثل الرجل جزءاً جانبياً معتمداً على جزء كبير منها ، في حركة تذكرنا بالجنود الذي قد يحدث أحياناً في اللا شعور عند الرجل بين دور الحبيبة ودور الأم وهو ما يلوح خاصة في لحظات المناجاة ، كما نلاحظ أنها تمثّل مكاناً أعلى منه ، وكذلك تشغل مكاناً أكبر من حيث المساحة المكانية ، هي تنصت وهو يناجي ويهيم ، ولما كانت كل فلاحة هي في وصي غنار تمثل مصر الأم والحبيبة ، فقد أراد غنار أن يقول أن كل ابن من أبناء مصر أن يناجيه بحبه ، أي يقوم بأعمال من أجلها شرطية أن تكون تلك الأعمال نابعة من الحب والود والوفاء والأخلاص .

● وكما قلنا فيما سبق إن الجمال هو غاية الحب ، ولذا أحضى غنار بالجمال كقيمة مطلقة جسداً في ثلثه الجمال ، والقيمة ، و « أيمزس » و « عروس النيل » ، فإذا كان مضمون كل منها يختلف عن الآخر ، إلا عنده معادلة متوازنة بين الدأخل والخارج ، والجمال الخارجى مبعده هو تلك الروح التي تنبع في كل أعضاء جسده جمالاً وسحراً خاصاً ، الأمر الذي لا نستطيع معه أن نشير إلى موضع بذاته في تفاعل فيها سمات الروح والجمال وحدة تمثال « عروس النيل » ، يمثل درجة عالية من درجات التمكن والأستاذية لمختر في إبراز الجمال ، إذ نلاحظ إنه لا يعنيه إلا أظهر « جمالاً كريمة مطلقة » بحيث يطغى على القلة ، فلا تشع بروجودها ، فصح أن يتم إلا بملاحظة معاني التناسق والتناغم ، والسر والكتف ، والذراع والمصبر ، والتناسق بين القمطين والساقين ، وكذلك تسحرنا تلك الانتماء الرائعة فهي تذكرنا بأبنة الجواكندا الغاضبة ، فهي انتماء تنطوي على الغموض ، غموض الصبر ، والمفارقة أن عروس النيل تعشق هذا الصبر كما يقول تيشه ، فجعلها حكم عليها بمصير غاضب ولكنها تعشق من أجل خلود النيل العظيم ومصيرها .

● رابعاً : الموت : ولما كان الزمان من شأنه أن يحول دون تحقيق الإنسان لذاته تحقيقاً كاملاً ، فلم يهمل غنار ليم التلون الذي كان يرجوه مع رجال الأدب والفن والأثر لتسجيل تلك الروح الخاصة للشعب

ثالثاً : الحب : أما الحب كمحور هام من محاور فن غنار ، نقول إنه يؤكد بالفعل ما ذهب إليه إفاطرون بأن الحب هو الدافع الحقيقي والباحث الأساس لإبداع الجمال ، منها هي تمثالي غنار تنضج بمعاني الجمال والجلال الذي يصدر عن قوة الحب ينطوي عليه داخله لصبر ، فالحب يقوده لاكتشاف صيغ جديدة ، للفلاحة تتمثل فيها حاسة التكوين المعماري في رشاقة وروعة تظهر في مواضع اليد والوجه والقاعة ، وهي تسهم بدورها في التشكيل الجمالي للتماثيل ومن ناحية أخرى امتزج معنى الحب الكلى ، بالحب الجزئى عند غنار ، فلن نطرننا إلى ثالوث الحب عنده - أي تمثالي - ونحو الحبيب « مناجاة - عند لقاء الرجل ، نجد أن اثنين منها (نحو الحبيب - عند لقاء الرجل) تمثل المرأة فقط وهي جانب أو طرف واحد من علاقة الحب ، وكان غنار يرى أن المرأة هي الأساس وهي سر الحياة ، فوجدها بمنح الحياة معاني الحب ، والجمال ، والخلود ، وكأنه يردد قول الشاعر الفرنسي لوى اراجون : إن المرأة لا للملك مستقبل الإنسانية ولذا حق غنار معاني الجمال والرشاقة والدلال في تمثال نحو الحبيب أما في تمثال « عند لقاء الرجل » نجد تعبير الاحتفاء « الفلاحة تحضى بالرجل الذي تحبه ، حقيقة هو احتفاء يطله الحياة ، وذلك لأن المرأة تعلم أن ذلك هي الرجل ، فهو يزيد من دلالها وجمالها ، ويحل من سقوط الرجل وهيمنته . أما في تمثاله « مناجاة - جسده غنار طرفي الحب في منظومة توضح لنا جوهر الحب عنده على

١١٠
● التلوة
● العدد ٨٥
١٠
٩
١٥
١٩٨٨

بقية الصفحة الأخيرة



موسوعة للقاهرة مطلوبة من مجلتها

والخرائب .. وكيف صنعت فروها للنيل
لتنشئ جزراً تجعلها حدائق ومساجد
وزوايا للصالحين أو حصوناً للمحاربين ،
ثم تتحول إلى أطلال قبل أن تعود الأطلال
قصوراً وعمار وممشيات وكورنيشات
للشاق أو للمتسكعين والعربات العاطلة
أو الراكنة ..

وأتحيل كلاً جديداً عن طبقات ناس
هذه « الثروبوليتان » المائلة وفنائهم ،
ولخصائص الشاذة : كيف خرج زعيم
الثورة - كالبشيل - من وسط تجمار
الحضار ؟ وكيف يكون آخرى
مثل -- الإمام محمد عبيد -- إماماً للاستشارة
والعقل ؟ وكيف يتحول فران سكندري
(كالنديم) إلى شاعر وخطيب وصحفي
ومفكر ثائر في القاهرة ؟ وكيف يول تجمار
الحمزاي والمطارين مشروع جامعة جنيا
إلى جنب أبناء اللوات المتعلمين ؟ وكيف
يخضع مراهقون خضر الأعواد بهدائمها
أسفلت الشوارع والميادين والكباري عليها
للاستقلال والحرية السياسية ، والعدل ؟

أقول كل هذا وغيره كثير ، وأقن -
بعد الجدل - أن يكون كل هذا - مجلدات
تجمع عن القاهرة المشوقة الجاذبة المعجولة
السكانة القلوب والأحلام

المصري التي كان يؤمن بسردياتها في نفوسنا
وعقولنا ، وجونا ، على الرغم من رجائه
للقدر أن يرجي حكم الموت عليه ، وهذا
ما حاول أن يجسده في لوحته البرونزية التي
تجمع بينه وبين بلقيس مكله سباً إنه أشبه
بمشهد درامي عنيف وصل فيه لقمة البلاغة
التشكيلية والتعبيرية فقد كان شاعراً
وموسيقياً ، وفناناً تشكلياً ، فالشاهد يجمع
بين ثلاثة تكوينات غتار وبلقيس والجوقة من
خلفها : هو يغنى وجهه بين يديها ،
بستعطفها ، يرجوها بالا تنطق بالنبا . ولو
تساءلنا لم أختار بلقيس بالذات ؟ فإنه يبدو
إنه اختارها لسببين أولي : أن اسمها يترن
بالأنباء أو الأخبار ، قال تعالى : لقد جئتك
من سباً بدأ ، فهو الآن يتلقى من يافته خيراً
توحي به أنغام الجوقة الحزينة ، هو نبأ فراق
لا يريده ولا يستطيع له دفعا ، وهي
لا تمكّل إلا أن تشيع بوجهها حتى لا ترى
غتار يتخذ التماثيل ويقتنبا قال تعالى في
سورة سباً : يعملون له ما يشاء من محاريب
وقلائب ، ولعل هذا يوضح الجانب الأمانى
العميق والمستبتر في مواجهة أى دعوة لتحرير
الجمانيات المسجدة .

وأعبراً لعل لا أستطيع أن أعبر عن قيمة
في غتار ، غير أنه لم يستطع أن يجسد مصر
في تماثيله فحسب ، بل تجاوزه حدود
المحلية المصرية ليجد مكاناً في التراث
الإنسانى العميق ، فكل فن عظيم لا بد أن
يملك هذين الجانبين الهامين :-

- جانب يضيفه إلى التراث الإنسانى .
- وجانب يقبده أو يوصله بالظروف
الحالية إلى أبعده ، ولقد استطاع فن غتار
أن يعبر عن الإنسان المصرى بل يحق
شخصيته القومية وفى نفس الوقت تجاوزه
بذلك المعانى الإنسانية المجردة التي عبرت
عنها تماثيله حدود الزمان والمكان لتصبح إرثاً
إنسانياً ، ولذا فإن فن غتار تعبر عن ذاتنا
المقبلة في صيرورتها لأنه يتجرى قسمات
الماضى بتقاليد الفنية وتحققاته الفكرية
والتاريخية ، ويعبر في نفس اللحظة عن
حاضرنا ونبئىء من المستقبل الممكن وهذا
هو سر خلود عمود غتار . ♦

انظر صور الموضوع

من ١١٣

إلى ١١٦

موسوعة القاهرة

مطلوبة من مجلتها

سامي خشبة

مفت مينا - في بدرشين الجزيرة ،
ولا ينتهي - حتى الآن - إلا عند نصب
سلاح الدبابات ، للذكرى معركة وإيقاف
وأحواء قوات الإسرائيليين في الضفة عام
١٩٧٣ .

وغده « القاهرة » تحتاج من مجلتها « مجلة
القاهرة » إلى شيء من الإهتمام : المعرق ،
والجسماني بتاريخها - تاريخ الأسكن ،
والمواقع والبشر - هذا الزمان انشطال
المشعور بالأيام ، والأعمال ، والتحقق ،
والتشير ، والانجاز ، والاحمال ،
والاكتفاء ، والتجاهل - واجب - أحياناً
إلى درجة قوله ، وأحياناً إلى درجة القتل .
والإهتمام مطلوب أيضاً بواقع هذه القاهرة
الكبرى . . . وعسقلها في المجلة التي تحمل
اسمها .

[أرجو ألا يفهم أصدقاؤى الأصدقاء
المسؤولون من مجلة القاهرة ، وجل رأسهم
أخي الدكتور إبراهيم حماد أني أنتقد - أو
حتى أحجب - انجازهم المظهور المتمثل في
« القاهرة » المجلة . . . إنما ألتفتش
فحسب . . . وأقدم « حيليات » الاقتراح]

أقترح مثلاً أن تقدم لنا مجلة القاهرة ،
صفحة أو « باباً » يكون نموذجاً لـ « دائرة

في عام ٩٩٩ ميلادية ، بدأ بناء مدينة
القاهرة ، وفي عام ١٩٦٩ احتفلنا بعيدها
الألفي . في وقت ذلك الإحتفال لم تكن
لدينا مجلة اسمها « القاهرة » وكنا نظن أن
عصر مدنتنا ألف سنة فقط . الآن لدينا
المجلة ، وقد تبين أن القاهرة « الكبرى »
يقرب عمرها من مائة آلاف سنة .

فالقاهرة الآن ليست هي تلك المدينة التي
تقع داخل سورها الممتد من سطح المقطم
بين مدخل الدراسة ، وشارع الحاكم ، إلى
مستصف شارع الخليج حتى - فم
الخليج . . . فذلك كانت مدينة هائلة
بفيلس عصرها ، وسرعان ما خرجت من
السور ، وتجلدت فيها وراثة شمالاً وجنوباً
وغرباً ، حتى أضطر صلاح الدين الأيوبي
[ووزيره قراقوش الشهر] أن يمد السور
قرب ميدان النخبة ، حتى القلعة ، وحتى
ما وراء جري العيون بمسافة ، وأن يترك في
الخلعاء عبرائب الفسطاط [الماصصة
السابقة] بأحيائها المصاصة [القطائع
والصكر] وكانت قد استقرت قبل مائة عام
تقريباً . . . والآن تعرف القاهرة الكبرى
الممتدة بين قلوب في الشمال وحلوان في
الجنوب ، ومن أطراف مصر الجديدة ،
ومدينة نصر شرقاً ، والتي تمتد داخل
الصحراء الشرقية ، فيما يحرف بصحراء
السويس - الخواف - أو حتى داخل
الصحراء الغربية فيما وراء مدنتي الجزيرة ،
وإمبابة . . . مساحة مهولة ، وتاريخ يدا من

معارف القاهرة » أو « قاموسها الموسوعي »
والخجل أن تكتب « مواد » هذه الموسوعة أو
هذا القاموس الموسوعي بمنهج يشتمل على
وحي باتصال هذا التاريخ وتواصل أزمنة ،
وحضاراته ، وثقافته التي أصبحت
أضالفت راقية فرعية ، ترفد نهراً واحداً
عظيماً هو نهج تاريخ مصر : من مفت مينا
وسقارة زوسر وامتدحت إلى أفق حور ،
خوف وأبائه إلى كنائس مواقع زيارة وأقامه
الأسرة المقدسة - المسيح الطفل
والعلماء ، ويوسف النجار - في « مصر
القديمة » إلى جامع عمرو ومساجد صحابة
الرسول صلوات الله عليه في القسطنطينية
القديمة ، إلى مساجد - وما تبقى من بيوت
الفاطميين ، وإلى قلعة صلاح الدين ،
ومساجد ووكلات العصر الأيوبي ومبانيها
الملوكية - ومعها بقية الأسوار ، والفاطر
القديمة . . . والأحياء . . . أحياء كان بعضها
قرى وعزباً عند الأطراف ، تحول بعضها
إلى مدن كحلوان - وهي إسلامية أموية
النسب فيما يقال بكل تاريخنا من متجع إلى
مصنع ، وتحول بعضها إلى مخازن للبشر
والسلع في مقابل القمامة ، ومساكن
للهاربين من الأحكام أو لمن سيهربون
منها . . . وتحول بعضها إلى أسباج
معمارية ، وبشرية تبرقشها كل أصناف
الثقافات ، والحدائق ، والأشكال والفرش
الباحة السريعة وهيكل السيارات القديمة ،
وصوائى الحلوى والمحلات والكشوى ،
وعربيات الكبدية والفول ، ومحللات
الصفاة ، ومتجعات هونغ كونج
وتايوان . . .

ماذا يملك كل هذا التاريخ - المدفون
والحي - الضماني في الوراثة والممتد إلى
الآن . بإضافاته وزوائده ، تلك المتجعدة
أشياء وأفكاراً وسلوكيات في « كل » واحد
يكتسب المعنى من تلاحم متناقضات ، ومن
تأثرها ما حل حد سراء ، فيما هي تصد
درجات سلم الزمن إلى ما قد يكون اكتمالاً
للمرض بذاتها - إذا وضعنا في عقولنا « جهاز
هيجل » لفهم التاريخ أو إلى ما قد يكون
حضارة جديدة - أو فناء شاملاً - إذا
استبدلنا بجهاز هيجل ، أي جهاز آخر
لفهم الزمان المعصر في عاصمت المعجوز

الشخصية المصرية في فن محمود مختار



تمثال العميان الثلاثة



تمثال شيخ البلد



تمثال حارس الحقول



تمثال « الفلاحة » ، كاتمة الأسرار

لوحة « السوق » للفنان المصرى « مصطفى بط »

رمز يعبر عن الظلم إلى لحظة سلام مع
النفس ومع الآخرين .

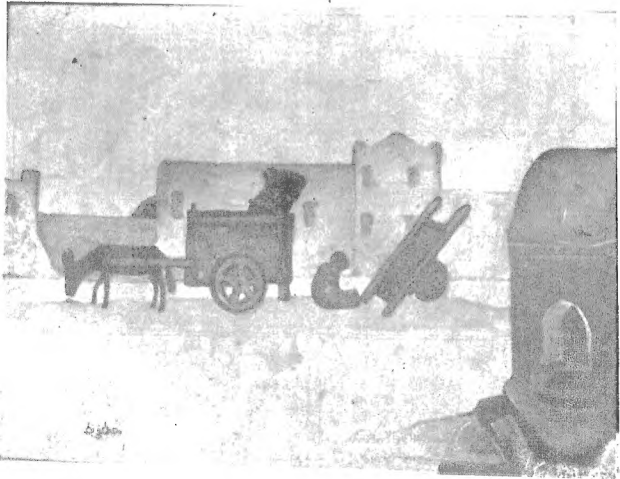
واللوحة المنشورة عبارة عن أرضية
يغلب عليها اللون الأبيض ، مشغولة
بلمسات من الأصفر « الأوكرو » ودرجات
الأزرق لتتفق والموضوع . أما الشكل
فتنتج عن مجموعة من العناصر وضعت في
مستوى واحد دلالة على ارتباط
العناصر . واللوحة تعد استمرارا
لأسلوب الفنان المتأثر بأعماله السابقة في
الجرافيك (الحفر) .

لحظات تقارب وتفاهم عندما يقدم كل من
الطرفين بعض التنازلات ويضع نفسه في
خدمة الآخر من أجل تحقيق هدف أسمى :
اللوحة .

إن هناك قوة خفية تدفع الفنان إلى
تصوير البيوت الريفية ذات الجدران الطينية
الرحيمة التي تحتضن الإنسان .. أن هذا
الدواء الخفى يتركز في انتقاد إنسان العصر
إلى الاحساس الداخلى بالأمن داخل
الوقعة التي بناها حول نفسه ، وهى التي
جعلت المنزل ينتجهم عالم الفنان على شكل

الفنان المصرى مصطفى بط له العديد
من المعارض بقاعات العرض المختلفة ،
وهو دائم التجوال في الأقاليم المصرية من
خلال معارضه ، . . وقد قدم له الفنان
حسين بيكار معرضه :

« إلى المعرض الذى يقيمه الفنان مصطفى
بط نقف أمام لون من التعبير تتجاذبه الثقافة
المكتسبة من جانب ، والمواهب الفطرية من
جانب آخر .. تجاذب يصل أحيانا إلى
درجة الصراع وأحيانا يتخلل هذا التجاذب



لوحة « إنسان السد العالي »
للفنان المصرى « عبد الهادى الجزار »

